رضوى عاشور

في النقد التطبيقي

صيادو الذاكرة



بقلم

رضوى عاشور

صيادو الذاكرة

مقالات نقدية

الكتاب

صيادو الذاكرة

المؤلفة

رضوى عاشور

الطبعة

الأولى، 2001

عدد الصفحات: 248

القياس: 17 × 24

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء ـ المغرب

ص.ب: 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف: 303339 ـ 307651

فاكس: 305726 ـ 2 212+

Email: markaz@inter.net.ma

بيروت ـ لبنان

ص.ب: 5158 ـ 113 الحمراء

شارع جاندارك ـ بناية المقدسي

هاتف: 750507 ـ 352826

فاكس: 343701 ـ 1 961+

مقدمة

ما الذي يدفعني الآن لجمع هذه المقالات في كتاب؟ لعله الانتباه إلى أن عدم نشر أي كتاب نقدي لي لأكثر من عشرين عاماً حصر ممارستي النقدية في مقالات متفرقة، مكتوبة بالعربية غالباً وبالإنجليزية أحياناً، منشورة في دوريات داخل مصر وخارجها مما يستحيل معه على القارئ متابعة الخط النقدي الذي أنتهجه. وفي ظني أن هذه النصوص على «عشوائية» ظروف إنتاجها أبعد ما تكون عن العشوائية فهي مترابطة في أسلوبها المنهجي، ومتسقة متكاملة في تعبيرها عن شواغل كاتبتها، أو هكذا أعتقد.

أما السبب الثاني في نشر هذه المقالات مجتمعة فهو رغبتي في الإسهام في السجال الدائر، ضمناً أو صراحة، حول وظيفة النقد ودوره. وأذكر هنا أنني في ندوة ما تحفظت على بعض المشاركات التي لم تزد في رأيي عن كونها «ترجمات» غير موفّقة لهذا الاتجاه النقدي الأوروبي- الأمريكي أو ذاك، مما دفع أحد المشاركين في الندوة إلى القول: «ولكن النظرية مهمة، لا بد من التعرّف عليها والإفادة منها!» ولم أقل لهذا الزميل إنني أدرِّس هذه النظريات لطلاب قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة عين شمس التي أعمل فيها، فكيف أعترض على الاطلاع عليها والإفادة منها وأنا أدرِّسها سنة بعد سنة لما يقرب من ثلاثة عقود؟! كنت أعترض على نقل ينزلق إلى رطان مستغلق على القارئ، وعلى نقل قائم على اقتلاع نظرية من سياقها التاريخي والفكري، وعلى نقل يركض وراء الصيحة الجديدة فالصيحة الأجدّ مغفلاً ما بين مدرسة وأخرى من تناقضات في المنطلقات، وما يعنيه الانتقال من تغيير في الموقع الفكري والموقف السياسي. وكنت أيضا أعترض على نقد متعثر منشغل بذاته وليس بوظيفته، فترى فيه الفجوة واضحة بين عرض المفاهيم النظرية والقدرة على تمثل هذه المفاهيم وتوظيفها بسلاسة في إضاءة النصوص. ولا أقصد بهذا الكلام أن أي قدر من النقل ممجوج أو مرفوض

فرصيد المعارف الإنسانية مشاع للبشر، ولكن المقلق، كما أسلفت، هو النقل السريع غير الواعي بالمصادر والمترتبات، أو بالضرورة والاحتياج.

يجد القارئ أن معظم المقالات المنشورة في هذا الكتاب تنتمي لمجال النقد التطبيقي، فهي قراءات لنصوص بعينها، توظف المنطلقات النظرية ضمناً ولا تصدِّرها، هي تجتهد في المقام الأول في عقد صلة بين القارئ والنص عبر قراءة تلتزم بدراسة الشكل وإن لم تكن شكلانية، إذ تربط النص بسياقه، تخرج منه لتعود إليه، تقرأ في عناصره علاقته بواقع تاريخي بعينه وهي علاقة، فيما أرى، فسيحة، مركّبة، متعددة الأبعاد، لا تقتصر على إعادة إنتاج هذا الواقع ومحاورته والتعليق عليه بل تمتد إلى مسارات متعرجة وملتفّة ومتقاطعة يتعين علينا تتبعُّها بحرص.

قسّمت المقالات إلى ثلاثة أقسام، القسم الأول منها يضم قراءات نقدية يتناول أغلبها نصوصاً من الأدب العربي الحديث. أما القسم الثاني فيضم أربع دراسات كتبتها ونشرتها، في حينها، باللغة الإنجليزية ثم ترجمتها إلى العربية بهدف نشرها في هذا الكتاب. وأفردت القسم الثالث لشهادات ومحاضرات تجمع بين التناول النقدي والتعبير الذاتي. قد يبدو للوهلة الأولى أن مادة هذا القسم الثالث تشكل نتوءاً في كتاب يجمع دراسات نقدية ولكنها، في تقديري، تدخل في صلب ممارستي النقدية حيث تكشف عن جانب من هذه الممارسة وفيها قدر لا بأس به من المزج بين القراءة النقدية القائمة على التحليل «الموضوعي» والكتابة الأدبية القائمة على كمٍ لا يستهان به من التعبير «الذاتي».

يكتب الناقد المغربي عبد الفتاح كليطو الذي أقدر جهده تقديراً عالياً أننا حين ندرس نصاً نفترض أنه غامض فنحمل مصباحنا المنهجي لنضيئه، «هكذا يتحول الدارس إلى مخلوق عجيب، إلى مشّاء يقتحم الليل وفي يده سراج يستنير به» (**الحكاية والتأويل**، دار توبقال، الدار البيضاء، 1999) وأضيف أن ذات المسعى يتكرر حين يحاول الكاتب أو الكاتبة أن تضيء ملمحاً من ملامح تجربتها الذاتية، بما فيها تجربتها في الكتابة.

آمل أن يجد القارئ في هذه المقالات ما يمتعه، وهو يتتبع مع كاتبتها خطواتها في رحلة كشفية تضيء نصوصاً أدبية بقدر ما تضيء أسلوباً في تناول الأدب.

رضوى عاشور

القاهرة في 30 يناير 2001

القسم الأول

حيّ بن يقظان[*]

هذه قراءة جديدة لنص قديم هو **حيّ بن يقظان** لإبن طفيل الأندلسي[1] المتوفى في عام 1185. وهو نص حظي بكم وافر من الدراسات، منها ما يبحث مضمونه الفلسفي، ومنها ما يقارن بينه وبين نصوص سابقة أو لاحقة. وعلى كثرة هذه الدراسات، يفتقد الباحث دراسة تحليلية تربط بين الشكل والمضمون أو تُرجع الصورة الفنية إلى جذورها الفكرية.

قصة **حيّ بن يقظان**، وهي الأثر الأدبي الوحيد المهم لكاتبها[2]، تغري بالدراسة، ليس لأنها إرهاص مبكر بالشكل الروائي فحسب، ولكن أيضا لما تتيحه من اختبار بعض المقولات النظرية الخاصة بالعلاقة بين الأدب والإيديولوجيا واستجلائها، ذلك لأنها ليست مجرد رسالة فلسفية، ولا هي عمل أدبي خالص بالمعنى الدارج للتعبير، بل تبدو كأنها تقع على الحدود المشتركة بين الفلسفة والأدب، كما أنها تتميز بارتباطها بعدد من النصوص الشبيهة، منها ما تعيد كتابته ومنها ما يعيد كتابتها[3]، وتكشف المقارنة للدارس عن معنى أشكال التعبير ودلالاتها .

(*) نشرت هذه الدراسة في **فصول 4** (صيف 1985)، **مجلة النقد الأدبي**.

(1) هو أبو بكر محمد بن عبد الملك بن طفيل القيسي الأندلسي، ولد حوالي سنة 506هـ / 1110 م، وتوفي سنة 581هـ / 1185 م.

(2) باستثناء **حيّ بن يقظان** ، لم يصل إلينا من الآثار الأدبية لإبن طفيل سوى أبيات قليلة من الغزل والشعر الفلسفي والشعر السياسي، وقصيدة واحدة كتبها ابن طفيل لدعوة القبائل العربية لمساندة سلطان الموحّدين في حروبه ضد المتمردين عليه وأعداء دولته من «الفرنجة».

(3) تناول الباحثون العلاقة بين نص ابن طفيل وعدد من النصوص المشابهة، منها : (أ) قصتان بالاسم نفسه إحداهما لابن سينا، والثانية للسهروردي المقتول (أحمد أمين، **حيّ بن يقظان لابن سينا وابن** =

تتكون **حيّ بن يقظان**[4] من ثلاثة أقسام وخاتمة. القسم الأول بعنوان تمهيدات، والقسم الثاني يقدم نشأة حيّ ويصور نموه البدني والعقلي في الجزيرة المنعزلة، ويضيف القسم الثالث قصة حيّ مع أبسال وسلامان. ثم تأتي الخاتمة حيث يتوجه الكاتب، كما فعل من قبل في المقدمة، إلى قارئه مفسراً شيئاً من دوافعه وأسلوبه .

ونلاحظ أن ابن طفيل في القسم الأول من كتابه يطلع قارئه على مشروعه، وسبيله إلى إنجاز هذا المشروع ، يقول :

سألت أيها الأخ الكريم الصفي الحميم - منحك الله البقاء الأبدي وأسعدك السعد السرمدي - أن أبث إليك ما أمكنني بثه من أسرار الحكمة المشرقية التي ذكرها الشيخ الإمام أبو علي بن سينا ، فاعلم أن من أراد الحق الذي لا جمجمة فيه فعليه بطلبها، والجد في اقتنائها .

موضوع الكاتب هو «أسرار الحكمة المشرقية»، أي ذلك النوع من التصوف الإسلامي المتأثر بالأفلاطونية الجديدة، والقائل بإمكان إدراك قوانين الوجود و«جوهره» عبر عملية تأمل طويل تفضي إلى لحظة الكشف والتجلي. وهذه اللحظة وإن كانت «أجلَّ من أن تنسب إلى الحياة الطبيعية» فإنه بالإمكان الوصول إليها «بطريق العلم النظري والبحث الفكري».

كما يوضح لنا ابن طفيل في ذلك القسم- الأول- أن الموضوع الذي ينوي

= **طفيل والسهروردي**، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1952)، (ب) قصة بعنوان «أبسال وسلامان» ترجمها ابن إسحق عن اليونانية، وأوردها في نهاية كتابه **تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات**، ورواية أخرى للقصة نفسها كتبها ابن سينا ولم يصل إلينا منها سوى ملخص يوجد في جامعة ليدن، كتبه أبو عبيد الجوزجاني تلميذ ابن سينا (أنظر/ي جميل صليبا وكامل عياد، **حيّ بن يقظان**، دمشق، 1935، وأيضا محمد غنيمي هلال، **الأدب المقارن**، مكتبة الأنجلو المصرية - ط 3 - القاهرة، 1962) ، (ج) قصة شعبية بعنوان: **ذو القرنين وحكاية الصنم**، وقصة أخرى أسبانية للكاتب بلثازار جراسيان بعنوان **الناقد** (أنظر/ي أحمد أمين وغنيمي هلال نقلا عن جارسيا جوميز)، (د) رواية **روبنسون كروزو** للكاتب الإنجليزي دانييل ديفو (وقلما تناول ناقد نص ابن طفيل دون أن يشير إلى التشابه بين النصين. وهناك رسالة جامعية حول الموضوع نشرت مؤخراً في شكل كتاب: حسن محمود عباس ، **حيّ بن يقظان وروبنسون كروزو**، دراسة مقارنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1983) .

(4) ابن طفيل الأندلسي ، **قصة حيّ بن يقظان** ، مكتبة المعارف ، تونس، 1977. (اعتمدت على هذه الطبعة في كل ما ورد في الدراسة من اقتباسات).

تناوله موضوع مطروق ومطروح، وأنه بالكتابة فيه يُسهم في مناظرة المواقف القائمة شارحاً ومفسراً، مضيفاً ومعمِّقاً، وناقداً ومعلِّقاً. وهو يعلن أنه في هذه المناظرة يناصر قناعات الشيخ ابن سينا وأبي بكر الصائغ المعروف بابن باجة ويكملها.

ولما كان مشروع الكتابة (أسرار الحكمة المشرقية) «من الغرابة بحيث لا يصفه لسان ولا يقوم به بيان، لأنه من طور غير طورهما وعالم غير عالمهما»، ولما كان الخوض فيه أمراً شائكاً تعتريه المخاطر ويتهدده سوء الفهم من قبل «العامة»، حذرت الشريعة المحمدية من التوغل فيه، فإن الكاتب يعلم قارئه أن سبيله إلى تنفيذ مشروعه سوف يكون الإجمال والمجاز، «ومن أراد الحق فعليه بطلبها والجد في اقتنائها».

مشروع ابن طفيل هو أن يبث سِرّاً، ومن ثم فهو مشروع يجمع بين ضرورتين متناقضتين، هما الإفضاء والكتمان، النشر والحد من الانتشار. وفعل التوصيل محكوم بوعي المرسل (بالكسر) بطبيعة رسالة موجهة إلى مرسل إليه من نوع خاص، منشغل «بالحقيقة»، يطلبها، ويجدّ في الوصول إليها.

وليس منطلق ابن طفيل بدعة، بل تتعدد سوابقه في الفلسفات القديمة الأفلاطونية والأفلاطونية الجديدة وسواهما، حيث يغلف الفيلسوف معانيه بالرموز في الوقت نفسه الذي يوصلها عبرها.

ولكن ما الذي يجعل قصة **حيّ بن يقظان** تختلف عن كل تلك القصص الرمزية الفلسفية، ما الذي يجعلها تجاوز حدود ذلك النوع من الكتابة الرمزية القائمة على المثال التوضيحيّ، لتقترب حتى تكاد تصل إلى شكل الصورة الرمزية بالمعنى الحديث؟

لعلنا بحاجة إلى التوقف، ولو بشكل خاطف، لاستيضاح الفرق بين نوعين مختلفين من الرمز، أولهما الرمز القائم على المثال التوضيحيّ allegory، وهو نوع من الرمز يكتفي بالإحالة المباشرة إلى مفاهيم مجردة، تختزل مفردات الواقع وظواهره وتترجمها. ويكتسب هذا النوع من الرمز قيمته ومعناه من الأفكار المجردة خارجه، التي تبقي علاقته بها كعلاقة الجنين بجسد الأم، إن ينقطع حبل الحياة الواصل بينهما يجمد ويمت. ويقوم كثير من الحكايات القديمة والوسيطة على المثال الرمزي، ومن هذه الحكايات - مثلا - تلك الحكاية ذات التنويعات التي تصور المسيح حصاناً أبيض وحيد القرن يتربص به الصيادون في حقل تنبت

فيه أنواع مختلفة من الزهور والنباتات. وكما كان للحصان الأبيض وصياديه دلالات رمزية محددة، كذلك كان لكل نبات معناه المقرر والمعروف.

أما النوع الثاني من الرمز، وهو الأرقى، فتقوم الفكرة فيه مقام النواة من الصورة التي تستوعبها وتكسوها، ولا يصبح لدينا مفهوم مجرد تترجمه صورة، أي شيئان منفصلان يحيل أحدهما إلى الآخر، بل فكر مجسد... نواة فاعلة في صورة تغذيها وتمنحها خصوصيتها. وهذا الفكر المجسد أو الصورة الرمزية، تجمع بين العام والخاص، الذهني والمحسوس، تبقى قائمة بذاتها رغم احتفاظها بوشائج صلة بالواقع الذي نتجت عنه[5].

ولكي نناقش طبيعة الصورة الفنية في قصة **حيّ بن يقظان** يتعين علينا أن نتتبع تفاصيل هذه الصورة التي لا يقدمها لنا الكاتب إلا في القسم الثاني، بعد أن يطلعنا في القسم الأول (على عادة الفلاسفة لا كتّاب القصة) على مشروعه الفكري مجرداً قبل أن يتشرنق في كرته الحريرية، أي أنه يكشف تلك الأوراق التي يخفيها القصاصون والروائيون عادة، فيقول لنا إن هدفه هو الكتابة عن أسرار الحكمة المشرقية: أي كيفية وصول الإنسان بمفرده، ودون إرشاد ديني، إلى معرفة الله.

ثم يبدأ ابن طفيل بسرد قصة حيّ باحتمالين يفسران وجوده المنعزل في تلك الجزيرة المهجورة، فإما أنه نشأ بالتولُّد الذاتي، فكان وجوده المادي سابقاً على وجوده الروحي الذي أعقب ذلك حين علقت بمادته الروح دائمة الفيض من عند الله، وإما أن أمه الأميرة، التي تزوجت عن غير رضى أخيها الملك، وضعته في صندوق - خشية عليه من غضب أخيها - فحملته الأمواج إلى الجزيرة. وتقديم ابن طفيل للاحتمالين معاً يفي بحاجة أيديولوجية (نعود لمناقشتها لاحقا)، في الوقت الذي لا يفسد فيه متطلبات الكتابة القصصية، ولا الصورة الرمزية، بل على العكس من ذلك، إذ إن هذا الجزء الخاص بولادة حيّ يستخدم مدخلاً إلى القصة، وهو بمثابة مساحة خارج الحدث تشكل ما قبل تاريخه، ولكنها بالضرورة تنفتح عليه، تفضي إليه، تضفي عليه المعقولية والخصوصية.

يبدأ الحدث، إذن، من تلك اللحظة التي تُخرج فيها الظبيةُ الطفلَ من تابوته

---

(5) استفدت - هنا - من مناقشة الكاتب الإيطإلي جالفانو ديلا فولبي لطبيعة الصورة الرمزية انظر/ي:
Galvano della Volpe, **The Critique of Taste**, NLB, London 1978.

الخشبي وتلقمه حلمتها، وتتكفل به، لأن هذه اللحظة هي الأولى في العلاقة بين الطفل مدركاً (بالكسر) والعالم مدركاً (بالفتح)، بين الرضيع من حيث هو حاجة خالصة للأخذ، والطبيعة من حيث هي مصدر إشباع لهذه الحاجة.

يتابع ابن طفيل، ويتتبع القارئ، سيرة حيّ، وهي سيرة إدراكه ونمو معارفه. نراه ينظر ويلاحظ ويقارن ويستنتج ويبني على الاستنتاجات أفعالاً وسلوكاً.

«ينظر إلى جميع الحيوانات فيراها كاسية بالأوبار والأشعار وأنواع الريش. وكان يرى ما لها من سرعة في العدو وقوة بطش، وما لها من الأسلحة المعدة لمدافعة من ينازعها، مثل القرون والأنياب والحوافر والصياصي والمخالب.

ثم يرجع إلى نفسه، فيرى ما به من العِرْي، وعدم السلاح وضعف العدو، وقلة البطش، عندما كانت تنازعه الوحوش أكل الثمرات، وتستبد بها دونه، وتغلبه عليها، فلا يستطيع المدافعة عن نفسه ولا الفرار عن شيء منها.

دفعه ذلك إلى استخدام أوراق الشجر في ستر جسده، والأغصان عصياً للدفاع عن نفسه، وقاده إلى اكتشاف أن ليده فضلاً على أيدي الحيوانات».

ثم تموت الظبية ويشق حيّ صدرها بحثا عن عِلّة الموت. ونلاحظ أن السرد منذ بداية القسم الثاني حتى وصف عملية تشريح الظبية يتم بشكل محايد، كأن ابن طفيل خرج تماماً من النص، وترك لحيّ، تلك الشخصية البريئة من المعرفة والتاريخ، أن يدرك ويعرف، ويصنع لنفسه تاريخاً. يشرِّح حيّ جثة الظبية بحثاً عن سر الحياة (والموت)، وحين يفشل في العثور عليه يخلص إلى أن هناك ساكناً في ذلك الجسد ارتحل، وصار يتساءل ويبحث من جديد عن ذلك الشيء: «ما هو؟ وكيف هو؟ وما الذي ربطه بهذا الجسد؟ وإلى أين صار؟ ومن أي الأبواب خرج عند خروجه من الجسد؟ وما السبب الذي أزعجه إن كان خرج كارهاً؟ وما السبب الذي كره إليه الجسد حتى فارقه، إن كان خرج مختارا؟» وتملؤه القناعة بأن الجسد خسيس لا قيمة له، وأن القيمة، كل القيمة، في ذلك الشيء المُصرِّف له.

وسلا عن ذلك الجسد، وطرحه، وعلم أن أمه التي عطفت عليه وأرضعته، إنما كانت ذلك الشيء المرتحل، وعنه كانت تصدر تلك

الأفعال كلها، لا هذا الجسد العاطل. وأن هذا الجسد بجملته إنما هو كالآلة لذلك الشيء وبمنزلة العصا التي اتخذها هو لقتال الوحوش، فانتقلت علاقته من الجسد إلى صاحب الجسد ومحركه، ولم يبق له شوق إلا إليه.

تتخذ مسيرة حيّ العقلية حركة محددة المعالم، من الملاحظة إلى التأمل، من اكتشاف الجزئيات إلى بناء الكليات، من إدراك الطبيعة إلى التطلع إلى ما وراءها. ويخضع كل جزء من هذا القسم، وكل معرفة جديدة يتمثلها حيّ، بدرجة أو بأخرى، لهذا النموذج.

وتسهم دقة ابن طفيل في نقل ملاحظات حيّ وطريقة تفكيره، وهي الدقة التي يفسرها تكوينه الثقافي بما هو طبيب وعالم وفيلسوف، في إضفاء الواقعية على الحدث والحيويّة على شخصية حيّ. نرى حيّ ونعايش تجربته ونتتبع كيف ينمو ويتطور وينتقل من معرفة إلى معرفة. ولما كان هذا التطور هو «موضوع» القصة وبؤرة الحدث فيها فإن شخصية حيّ تصبح بالضرورة شخصية متطورة ونامية. هنا يلتقي تكوين الكاتب الخاص بطبيعة مشروعه الفني في إكساب الصورة صفة الواقعية برغم أنها في المنطلق تبدو غير قابلة للتصديق، بعيدة عن الواقع (إنسان ينشأ منعزلاً في جزيرة خالية من البشر).

ويصف ابن طفيل مشاعر حيّ وأفكاره دون تدخل سافر في النسيج القصصي، فيستخدم أسلوباً تقريرياً محايداً يخفي حقيقة وجوده وراء الحدث، يحركه ويحدد مساره. ولا يخرج الكاتب عن قاعدته تلك إلا في مواضع معدودة يستشهد فيها بآيات قرآنية تعد بمثابة تدخل مباشر في النص، حيث إن هذه الآيات تقع خارج النطاق المعرفي لحيّ الذي لم يكن يعرف بعد لا كتاباً ولا سنّة.

ويبقى ابن طفيل ملتزماً بأسلوبه التقريري إلى أن يخلص حيّ إلى وجود «فاعل مختار في غاية الكمال وفوق الكمال»، وأن كل الفضائل هي «من فيض ذلك الفاعل المختار جل جلاله ومن وجوده ومن فعله، فعلم الذي هو في ذاته أعظم منها وأكمل». وهنا ينتقل الكاتب إلى أسلوب تعبيري إنشائي يعكس الانتقال من التعرّف على الوجود المادي المحسوس والمعلوم، إلى تأمل وجود روحيّ مجرد ومطلق، والتحول من الطبيعة إلى ما وراءها، ومن العلم إلى التصوف. وهذا التحول، بالرغم من المقدمات التي سبقته وهيّأت له، يتخذ شكل منحنى حادّ

يشطر النص، تماماً كما يشطر مسيرة حيّ العقلية والنفسية. إن العقل، أداة حيّ في معرفة الوجود، وسيد الحدث حتى تلك اللحظة، يُخلع عن عرشه ويُنفى لتتوج الروح بدلا منه. وذلك حين يخلص حيّ إلى أن:

كل قوة في جسم فإنها لا محالة لا تدرك إلا جسماً، أو ما هو في جسم وقد تبين أن هذا الموجود الواجب الوجود بريء من صفات الجسم من جميع الجهات، فإذن لا سبيل إلى إدراكه إلا بشيء ليس بجسم، ولا هو قوة في جسم، ولا تعلق له بوجه من الوجوه بالأجسام عنده. فتبين له بذلك أن ذاته التي أدركه بها أمر غير جسماني، ولا هو داخل فيها ولا خارج منها ولا متصل بها ولا منفصل عنها. وقد كان تبين له أن ما أدركه بذاته ورسخت المعرفة به لا يجوز عليه شيء من صفات الأجسام، وأن كل ما يدركه من ظاهر ذاته من الجسيمات فإنها ليست حقيقة ذاته، وإنما حقيقة ذاته ذلك الشيء الذي أدرك به الموجود المطلق الواجب الوجود.

فلما علم أن ذاته ليست هذه المتجسمة التي يدركها بحواسه ويحيط بها أديمه هان عنده بالجملة جسمه، وجعل يتفكر في تلك الذات الشريفة التي أدرك بها ذلك الموجود الشريف الواجب الوجود.

ويعتقد حيّ أن الوجود وجودان، أحدهما زائف وخسيس ينتمي لعالم الكون والفساد، هو الوجود المادي، والآخر شريف بريء من الجسم، منزّه عن الفساد، لا تدركه الحواس. الأول مظلم وكثيف، والثاني هو النور والحقيقة. ومع هذا الاقتناع، وانطلاقاً منه، يتنكّر حيّ لحواسه وللعالم المادي الذي عرَّفته به تلك الحواس، كما يتنكر لكل معرفة مغايرة للمعرفة الروحيّة ويرى في الجسد والحواس والعقل المرتبط بهما عائقاً يحول دون الوصول إلى المعرفة الوحيدة الحقيقية، وهي مشاهدة الموجود الواجب الوجود. ومن هنا يصبح «الفناء عن النفس» أي تغييب الجسد والعقل، هو السبيل الأوحد للمعرفة الحقيقية، المعرفة الصوفية، لحظة الكشف والتجلّي والمشاهدة.

وما زال (حيّ) يطلب الفناء عن نفسه والإخلاص في مشاهدة الحق حتى تأتّى له ذلك وغابت عن ذكره وفكره السماوات والأرض وما بينهما وجميع الصور الروحانية والقوى الجسمانية وجميع القوى المفارقة للمواد، والتي هي الذوات العارفة بالموجود، وغابت ذاته في جملة تلك

الذوات، وتلاشى الكل واضمحل، وصار هباءً منثوراً، ولم يبق إلا الواحد الحق الموجود الثابت الوجود.

وهنا نعود إلى الجزء الخاص بالاحتمال الأول في ولادة حيّ بن يقظان ونعيد قراءته، فنجد أن الإشارة إلى نشأة حيّ بالتولد الذاتي، الذي تصورناه اقتراباً من مواقع الفلاسفة الماديين، ليس كذلك على الإطلاق، بل يوظف من قبل ابن طفيل في خدمة مفهومه المثالي الصوفي، حيث الإنسان جسد خسيس وأرضي، وروح تسمو إلى أصلها الإلهي. وجسد حيّ تبعاً لهذا الاحتمال الأول مادة تخلّقت ذاتياً ثم «علقت» بها روح من فيض الله. فالروح في الجسد، في منطق النص، هي ضيف غريب، وقتيّ وعابر، وهي أيضاً حبيسة جدران الجسد الكثيفة المظلمة التي تحول بينها وبين الشمس التي تصبو إليها. وهذا المفهوم، بالصور المرتبطة به مستمد من الأفلاطونية والأفلاطونية الحديثة وفكر المتصوفة المتأثرين بها.

وعندما يصبح حيّ متصوّفاً يرى ما لا يرد على قلب، ولا يصفه لسان:

> ومن رام التعبير عن تلك الحال فقد رام مستحيلا، وهو بمنزلة من يريد أن يذوق الألوان المصبوغة من حيث هي الألوان، وأن يكون السواد مثلاً حلواً أو حامضاً، ولكننا مع ذلك لا نخليك عن إشارات نومئ بها إلى ما شاهده من عجائب ذلك المقام، على سبيل ضرب المثال لا على سبيل قرع باب الحقيقة، إذ لا سبيل إلى التحقيق بما في ذلك المقام إلا بالوصول إليه.

وتذخر الفقرات التالية بصور بصرية باهرة، فالأعمى في منطق النص أصبح مبصراً، سقطت عن عينيه الغشاوة التي كانت تصور له الأكاذيب حقائق. ويصبح عالم حيّ عالماً من المرايا العاكسة لضوء الشمس. (بالرغم من أن الشمس بوصفها رمزاً للوجود الإلهي المطلق، موغلة في القدم وسابقة على الفكر الأفلاطوني، فإنها تبرز بشكل خاص في مفردات هذا الفكر بسبب نظرية الانعكاس القائلة بوجود عالمين: عالم المثال الذي تضيئه شمس الحقيقة، وعالم المادة الذي يخلو إلا من الظلال المعتمة). وهكذا يرى حيّ الفلك الأعلى «كأنها صورة الشمس التي تظهر في مرآة من المرائي الصقيلة، فإنها ليست هي الشمس ولا المرآة، ولا هي غيرهما»، والفلك الذي يليه «كأنها صورة الشمس التي تظهر في مرآة قد انعكست إليها من مرآة أخرى مقابلة للشمس». ويعتقد حيّ أن نفسه هي «صورة الشمس

التي تظهر في ماء مترجرج، قد انعكست إليها الصورة من آخر المرايا التي انتهي إليها الانعكاس على الترتيب المتقدم من المرآة الأولى التي قابلت الشمس بعينها». كذلك «شاهد ذواتاً كثيرة مفارقة للمادة كأنها مرايا صدئة قد ران عليها الخَبَث، وهي، مع ذلك، مستديرة للمرايا الصقيلة التي ارتسمت فيها صورة الشمس، ومولية عليها بوجودها».

وهذا العالم من المرايا العاكسة الذي يشاهده حيّ لا يظهر له إلا لحظة الرؤية الصوفية، في حالة الكشف والتجلي التي هي «حالة شبيهة بالغشي». وتكمن المفارقة - هنا - في أن صحو حيّ غياب وغشاوة، فلحظات الغياب التي «يفنى» فيها جسده ويبدو فاقداً للوعي هي لحظات الإبصار والصحو الحقيقي والرؤيا.

وحين يصل حيّ إلى هذا المبلغ من المعرفة، يتوزع ما بين بؤس الإقامة المحددة في العالم المحسوس، ونشوة لحظات التحليق إلى الموجود الواجب الوجود، ومشاهدة ذلك الذي يستعصي على التعبير، ويصوره الكاتب مجازاً وإجمالاً بعالم المرايا العاكسة لضوء الشمس في محاولة للتقريب، لأن مجال العبارة في قول الكاتب، ضيق، والألفاظ توهم بغير الحقيقة، والمثال والمُمَثَّل به مختلفان من جميع الوجوه.

تنتهي رحلة حيّ بن يقظان، التي تبدأ بوصفها سيرة للعقل الإنساني، وتصويراً لقدراته على إدراك الوجود عبر الحواس والربط والمقارنة والاستخلاص، تنتهي بنفي العقل والحواس والعالم المادي؛ تبدأ الرحلة في رحاب العلم التجريبي، وتتطور في اتجاه محاولة للتوفيق بين العلم والفلسفة الصوفية، لتنتهي بالانحياز الواضح إلى الصوفية، والنفي القاطع للعلم التجريبي. هي رحلة بدايتها الإدراك العقلي، وختامها التنكر لهذا الإدراك، تبدأ بالتغذّي على الطبيعة، وتنتهي بالتسامي عليها ورفضها.

أما في القسم الثالث من القصة فيضيف ابن طفيل شخصيتين جديدتين ومسرحاً آخر للحدث، الشخصيتان هما أبسال وسلامان، والمسرح جزيرة قريبة تسكنها مِلّة من المؤمنين. وأبسال وسلامان متديّنان، أحدهما متأمل زاهد، والثاني يلازم الجماعة. يلتقي أبسال بحيّ حين يذهب إلى الجزيرة طلباً للعزلة والتفرغ للعبادة، ويصاحبه ويعلّمه الكلام والشريعة، فيتطابق عند حيّ المعقول والمنقول، ما توصل إليه عبر التفكير والتأمل، وما ورد في كتاب الله وسنّة نبيّه وإن استغرب بعض

أحكام الشرع ولم يفهم لها سبباً، فيعلمه أبسال بما عليه الناس من نقص الفطرة والإعراض عن أمر الله. ولا يقتنع حيّ، بل يرغب في الذهاب إلى جزيرة أبسال لهداية الناس. وحين يذهب يتوصل إلى معرفة جديدة، هي أن القلة القليلة من البشر تتمتع بالفطرة الطيبة، أما الكثرة الكثيرة فتتهالك على الدنيا ومتعها. حينئذ يفهم حيّ السبب في نزول الرسالات وورود الشرائع، ويوقن أن غالبية الناس غير مؤهلين للخوض في الأمور الفلسفية. عندها يعود حيّ وأبسال إلى الجزيرة طالبين العزلة لعبادة الله.

وهنا فقط يفهم القارئ الدلالة الإيديولوجية للصورة الأساسية في النص: صورة الإنسان المنعزل في جزيرة مهجورة. ويتضح أن عزلة حيّ في الجزيرة ليست أمراً عشوائياً أو مصادفة، بل هي اختيار تمليه ضرورة أيديولوجية، ورسالة خاصة تقول إن الإنسان قادر بمفرده على الوصول إلى المعرفة بمختلف أنواعها، بما في ذلك المعرفة الصوفية، وإن الإرشاد الديني ليس المصدر الوحيد للمعرفة الدينية، بل يمكن لإنسان متوحِّد ومنعزل أن يصل إلى جوهر هذه المعرفة عبر التأمل (وهذه الفكرة الأخيرة هي أساس كتاب **تدبير المتوحد** لابن باجة الذي يشير إليه ابن طفيل في القسم الأول من الكتاب). وهذا يعني أن الوجود الاجتماعي في منطق النص ليس شرطاً محدِّداً للمعارف الإنسانية.

وتعكس عودة حيّ وأبسال إلى الجزيرة، باختيارهما المحض، مفهوماً فردياً ونخبوياً، يرى في البشر قسمين: القسم الأول هم «العوام» الذين يحتاجون إلى الحياة الاجتماعية في ظل شرائع تنظم هذه الحياة، والقسم الثاني «أصحاب الفطرة» الذين يحتاجون إلى العزلة، لأن الحياة مع «العوام» تشكل عائقاً ومعطلاً عن حياة التأمل والمعرفة الصوفية.

وعندما يصل القارئ إلى الخاتمة يعي أنه أخطأ حين تصور أن حيّاً تجسيد للإنسان يختزل، في حياة مفردة، قصة المعرفة البشرية. ويرى القارئ بوضوح أن حيّاً ليس رمزاً لكل إنسان، بل للفيلسوف المتوحد المتصوف، وأن سيرته هي سيرة التطور العقلي لهذا الفيلسوف، الذي يبدأ بالعلم التجريبي وينتهي إلى التصوف.

ليس حيّ إذن صورة رمزية للإنسان، الكائن الاجتماعي، الذي ينتج أفكاره ومعارفه في خضم إنتاجه لحياته المادية، وتاريخه اليومي، بل هو صورة رمزية للعالم الفيلسوف المتصوف.

إن ابن طفيل، الذي بدأ بكتابة قصة عن المعرفة البشرية يضمِّنها كل ما وصل إليه علماء عصره عن الإنسان والطبيعة، إنما يكتب - في حقيقة الأمر - سيرة لتجربته الذاتية، تنقل عبر الصورة والمثال وعي الطبيب العالم، الذي يختار العزلة والتصوف وينحاز لهما، وتنتهي رحلته الفكرية بالتحول عن العلوم والمعارف كافة، وإسقاطها لحساب «حقيقة» واحدة، هي «الحقيقة» الصوفية. ومن الطريف والدال معاً أن هذا النص، وهو أكثر بلاغة وتميُّزاً في تعبيره عن علاقة العقل الإنساني بالعالم المادي المحيط به، ويرتكز في هيكله العام على شكل التجربة العلمية: مقدمات تؤدي إلى نتائج، هو نص يخلص إلى نفي العلم التجريبي وإلى التنكر له، وينتهي إلى أن التنبه الجسدي والعقلي عائق دون حالة الرؤيا الصوفية، وإلى أن الصحو الحقيقي في لحظة الكشف والتجلي يرتبط بغشاوة الوعي وغيابه. وهذه المفارقة أو الشرخ في النص ليس عيباً فيه بقدر ما هو مؤشر دال على الموقف الإيديولوجي للكاتب الذي ينحاز للتصوف وهو يحاول التوفيق بينه وبين العلم التجريبي. والنص إذ يعكس في مساره وخاتمته هذا الانحياز يعكس أيضاً وعي الكاتب ومعرفته الحميمة بالعلم التجريبي الذي تنكُّر له. إن اللقاء بين ابن طفيل العالم والطبيب، وابن طفيل المتصوف، يتم داخل النص فيحدث فيه شرخاً بليغاً في دلالاته الفكرية والتاريخية.

وليس نص ابن طفيل منعزلاً عن الحياة الفكرية في عصره، بل إنه يقدم مداخلة إيديولوجية (شديدة التميُّز في شكلها) في الحوار القائم بين معاصريه. وهو يعي ذلك وينقله إلى قارئه في المقدمات، حيث يشير إلى ابن سينا وابن باجة والغزالي وغيرهم. ويقول في الخاتمة أيضاً إن السبب القائم وراء محاولته «إفشاء هذا السر وهتك الحجاب، هو ما ظهر في زماننا من آراء مفسدة، نبعت بها متفلسفة العصر وصرحت بها، حتى انتشرت في البلدان رغم ضررها. وخشينا على الضعفاء. ...»

ولا يقدم ابن طفيل، كما سبق فيما أوردنا، مداخلته مجردة، بل يجسدها، يجعلنا نرى ونعايش، وهذه سمة من السمات المميِّزة للأدب. وهكذا تغذي مفاهيم الكاتب الإيديولوجية الصورة في نصه (صورة حيّ في الجزيرة)، وتمدها بنسغها، وحيّز وجودها، ومدى نموها، كما تفسر أيضاً الانكسارات والتعرجات والشروخ في هذا الحيّز. إن توافر الصورة الفنية بهذا المعنى - هو الفارق الأساسي

بين قصة ابن طفيل وقصتين أخريين تحملان الاسم نفسه، إحداهما لابن سينا، والثانية للسهروردي المقتول، فـ«حيّ» في قصة **حيّ بن يقظان** لابن سينا[6] شخص مسن يرمز إلى الحكمة والمعرفة والعقل والتبصر، يلتقي بشاب يحيط به عدد من أصدقائه، يمثل كل واحد منهم طاقة من طاقات الإنسان التي تؤذيه إن استبدت به، وتنفعه إن سخّرها وسيطر عليها. وتنقل لنا القصة، عبر مجموعة من الإشارات الرمزية، نصائح الشيخ للشباب، وهي نصائح نجتهد في ترجمتها وحل طلاسمها دون أن نعايش حدثاً أو شخصيات، لأنها جميعا غائبة من حيث وجودها المجسد.

أما قصة **حيّ بن يقظان أو الغريبة الغربية**[7] للسهروردي المقتول، فتحكي عن شخص من المشرق منفي في المغرب، ومقيد بالسلاسل في قاع بئر مظلمة طوال النهار، لا تفك سلاسله إلا في الليل. ويستطيع القارئ وهو يتتبع ما يمر به الأسير من صعاب في طريقه عائداً إلى أبيه وموطنه - إن كان لديه بعض معرفة بالفكر الصوفي المتأثر بالأفلاطونية الجديدة - أن يفهم أن السهروردي المقتول يقدم مثالاً رمزياً على روح الإنسان الأسيرة في الجسد، والتي تسعى إلى العودة إلى أصلها الإلهي. وعلى الرغم من أن السهرودري ينجح في ترجمة فكرته إلى موقف درامي يشد القارئ في بداية القصة، فإنه يغرق بعد ذلك في الإشارات الرمزية التي تحيل إلى مفردات خارج النص تبلبل القارئ ويعييه فك طلاسمها.

كان ابن طفيل عارفاً بقصة ابن سينا، إذ يقول في القسم الأول من كتابه: «فأنا أصف لك «قصة حيّ بن يقظان» و «أبسال وسلامان» اللذين سماهما الشيخ أبو علي: ففي قصصهم عبرة لأولي الألباب، وذكرى لمن كان له قلب وألقى السمع وهو شهيد». ولكن ابن طفيل يختار، على عكس ابن سينا، أن يجعل قارئه يعبر معه الطريق التي عبرها. وهو يفصح عن ذلك موجهاً الكلام للقارئ: «نريد أن نحملك على المسالك التي قد يقدم عليها سلوكنا ونسبح بك في البحر الذي عبرناه». إنه يريد لقارئه أن يشاهد بعينيه التجربة، وأن يحياها، يريد له أن يعايش المسيرة المعرفية للفيلسوف معلم ذاته، خطوة خطوة، ومرحلة مرحلة، إنه لا يختار، كما اختار ابن سينا قبله، أن ينقل أفكاره جاهزة للقارئ، بل هو يأخذ قارئه معه إلى الرحلة الفكرية والنفسية التي نتجت عنها هذه الأفكار، وهذا هو السبب

---

(6) **حيّ بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهروردي**، سبق ذكره.

(7) **حيّ بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهروردي**، سبق ذكره.

الذي يُخرج **حيّ بن يقظان** من ساحة الفلسفة إلى ساحة الأدب، ويمضي بها شوطاً قاصداً حدود الرواية، لكنه لا يصل إليها ويبقى دونها. . . فلماذا ؟

إن قصة **حيّ بن يقظان**، وإن كانت تصور التطور الإنساني لشخصية حيّة، فإن هذه الشخصية تبقى خارج التاريخ. والرواية، أي رواية، سواء اتسعت لتشمل نسيج مجتمع في حقبة تاريخية برمتها، أو ضاقت حتى تحددت في وعي شخصية واحدة، تظل دائماً معنية بعلاقات اجتماعية في سياق تاريخي بعينه. إن موضوع الرواية في نهاية المطاف دائماً هو قوى فاعلة، اجتماعية - تمثلها شخصيات وأحداث - تتشابك وتتقاطع وتتوازى وتتصادم. . . الخ، سواء كان ذلك في نسيج ممتد، كما في الرواية الواقعية الكلاسيكية في أوروبا القرن التاسع عشر، أو عبر وعي مفرد يعكس هذا السياق ويختزنه ويختزله، كما في بعض الروايات الحديثة.

حيّ بن يقظان لابن طفيل ليست رواية، لكنها قصة عمادها صورة فنية تقوم على الربط العاقل والمفكر بين عدد من النقائض، من أبرزها الفيلسوف الذي لم يُعَلِّمه أحد، والفلسفة التي نشأت خارج أي سياق اجتماعي، ورحلة تعرف الوجود المادي التي تنتهي إلى نفيه، وإعمال العقل وصولاً إلى هذا النفي، وإلى نفي الذات للفناء في الله. هذه الأفكار كلها تشكل مرتكزاً للصورة، وهي نتاج للموقف الأيديولوجي لابن طفيل الأندلسي، العالم المتصوف الذي شغل منصب الوزارة في غرناطة، وكان كاتم سر لأمير سبتة وطنجة، وطبيباً خاصاً لسلطان الموحِّدين.

الإنسان والبحر(*)

هل قرأ جنكيز أيتماتوف[1] **الشيخ والبحر**[2] لإرنست هيمنجواي فترسبت الرواية في وجدانه، ودفعته بعد فترة - طالت أو قصرت- إلى تفكيكها وإعادة بنائها، على صورة وعيه هو بالحياة، منتجاً بذلك معارضته وحكايته الخاصة عن الإنسان والبحر؟

إن البحث عن إجابة لهذا السؤال - برغم ما قد يحمله من إثارة بل متعة للباحث - يظل خارج نطاق هذا النوع من الدراسات المقارنة، فليس الهدف هنا هو دراسة علاقات تأثير وتأثر، أو نقل تمليه حاجة فردية، أو ضرورات لحظة تاريخية، ولكن الهدف هو الكشف عن دلالة الشكل الفني بوصفه أداة أساسية لإنتاج موقف إيديولوجي تجاه ظاهرة بعينها (المواجهة بين الإنسان والوجود الطبيعي). ولما كان الإطار الشكلي **للشيخ والبحر** لهيمنجواي و**الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر**[3] لأيتماتوف هو إطار الرواية القصيرة المرتكزة إلى قصة رمزية، أركان صورتها الأساسية هي البحر والصياد والرحلة، فإن الدعوة إلى المقارنة تصبح أكثر إغراء إذ تعدنا بإمكان الكشف عن علاقات تشابه وتمايز، هي

(*) نشرت هذه الدراسة في **فصول 3** (ربيع 1983)، **مجلة النقد الأدبي**.

(1) جنكيز أيتماتوف (1928-) كاتب من جمهورية قرغيزيا وهي من الجمهوريات الآسيوية في الإتحاد السوفييتي سابقاً. ويعد أيتماتوف- الذي ترجمت قصصه ورواياته إلى أكثر من خمسين لغة- من أهم الكتاب السوفيت المعاصرين. ومن أعماله التي ترجمت إلى العربية : **المعلم الأول، وداعاً غلساري ، جميلة ، شجيرتي في منديل أحمر، والكلب الأبلق الراكض على حافة البحر**.

(2) إرنست هيمنجواي ، **الشيخ والبحر**، ترجمة منير بعلبكي، بيروت، 1954.

(3) جنكيز أيتماتوف، **الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر**، ترجمة عاطف أبو حجرة ، دار ابن رشد، بيروت، 1980.

بمثابة مناظرة مواقف وقناعات بين الكاتبين.

نحن هنا بصدد دراسة نصين أدبيين، يفصل بين تاريخ إنتاجهما ربع قرن من الزمان. صدر نص هيمنجواي عام 1952 وكتب أيتماتوف **الكلب الأبلق** في شهرين متعاقبين، هما ديسمبر 1976 ويناير 1977.

هي رحلة فمن هو الراحل؟ لا تفرض السؤال الرغبة في الحديث المعتاد عن رسم الشخصيات بقدر ما تفرضه ضرورة معرفة دلالة الاختيارات. إن الصياد هو الراحل في الحالتين، وخروجه إلى البحر أداة إنتاج تمليها الضرورة.

في نص هيمنجواي يخرج سانتياجو الشيخ منفرداً إلى البحر، بعد أربعة وثمانين يوماً استعصى عليه الصيد فيها. وهو يقرر - كبطل في مأساة إغريقية قديمة - أن يتوغّل في البحر، متعدّياً حدود الآمن والمألوف. هو شيخ يحمل على وجهه وجسده خاتم البحر الذي عركه، التجاعيد العميقة والقروح والندوب. «كان كل شي فيه عجوزا خلا عينيه، وكان لونهما مثل لون البحر، وكانتا مبتهجتين باسلتين»[4](ص4) ولسانتياجو مريد صغير، يحب معلمه الشيخ، ويرغب في مصاحبته، لكن أهله يمنعونه، وينقلونه إلى العمل على ظهر مركب أوفر حظاً.

أما في نص أيتماتوف فتخرج جماعة إلى الصيد بدل الفرد، رجلان وشيخ وصبي: رجلان قويّان أحدهما ابن الشيخ وأبو الصبي، وشيخ نحيل له وجه مجعّد وشعر أشيب ويدان مغطاتان بالندوب، وغلام يخرج للصيد للمرة الأولى، والرحلة مكرّسة لدخوله إلى عالم الصيد.

تنقسم الصورة إلى صورتين، واحدة لكل نص. في الأولى يخرج الإنسان لمواجهة البحر منفرداً، وفي الثانية يخرج في جماعة، أجيال ثلاثة تجسد حاضر القبيلة كاستمرارية تاريخية (الجد يوجّه الدفة، فهو وعاء معرفة القبيلة وخبرتها، الأب والعم يسيِّران المركب فهما القوة المنتجة، والطفل يستقبل المعرفة التي تؤهله مستقبلا لتحمل مسؤوليات الإنتاج والإعالة).

ثم يستوقفنا ذلك التشابه بين سانتياجو في نص هيمنجواي وأورجان الجد في نص أيتماتوف، فكلاهما مزج غريب بين القبول بالضرورة والرغبة في التحرر

---

(4) في النص الأصلي يستخدم هيمنجواي كلمة undefeated في وصف عيني سانتياجو، وربما كان تعبير «لم تهزما» أو «مستعصيتين على الهزيمة» أقرب لما يثيره الأصل من إيحاءات من كلمة «باسلتين» التي استخدمها المترجم.

منها، بين السلوك الواقعي الذي يمليه التوغل في البحر، وتكوين رومانسي يحلم بوحدة مستحيلة بين الإنسان والوجود الطبيعي، أو بينه وبين المطلق.

يشعر سانتياجو برابطة أخوّة وتماثل مع السمكة التي صادها، يفيض شفقة عليها: «. . . أخذه الحزن على السمكة الكبيرة حين خطر له أنه ليس عندها ما تأكله. ولكن تصميمه على قتلها لم يضعف نتيجة لحزنه ذاك على الإطلاق». لا يريد قتلها ولكنه أيضا يريدها لأنه صياد، وفي ذلك ضرورة استمراره المادي والمعنوي. يفكر: «كم أنا سعيد لعدم اضطرارنا لأن نقتل النجوم!» يواصل: «من حسن الطالع أننا غير مضطرين إلى أن نطارد الشمس أو القمر أو النجوم. حسبنا أن نعيش على البحر، وأن نطارد إخوتنا الحقيقيين» (ص 81-82).

وسوف يرى المدقق في النص أن المفهوم الرومانسي عن وحدة الوجود ليس بعيدا تماما عن وعي هيمنجواي، كما سوف يلحظ أن قصيدة «الملاَّح القديم» للشاعر كولريدج - وهي من أبرز القصائد الإنجليزية التي ترتكز إلى هذا المفهوم الفلسفي - حاضرة بدرجة أو بأخرى في **الشيخ والبحر** (في قصيدة كولريدج يقتل الملاَّح الطائر بشكل عفوي، فيعتدي بذلك على وحدة الوجود. ويكون عليه أن يكفِّر عن ذنبه بمعاناة هائلة وشعور طاغ بعزلة كونية. ولا يسقط ذنب الملاَّح إلا عندما يفيض قلبه شفقة على أسماك صغيرة، ساعتها يسقط الطائر القتيل المعلّق حول عنقه كصليب. وتبدأ رحلة خلاص يتعيّن عليه فيها، لاستكمال كفّارته، أن يبقى هائماً في الأرض ينقل للآخرين حكايته).

ويشكل نص هيمنجواي - من إحدى زواياه - معارضة لنص كولريدج وتعليقاً ضمنياً عليه. ففي حين يحلم بطل كولريدج الرومانسي بالتوحد المطلق بالوجود الطبيعي، ويعذبه الانفصال عنه، ثم يخلّصه وهم العودة إليه، فإن بطل هيمنجواي، وإن كان يفيض حنيناً إلى وجود مستأنس بلا عنف يلتصق به، يسلك تبعاً لما تمليه الضرورة. في القصيدة الرومانسية قتل الطائر إثم، أما في النص الواقعي فإن الشيخ والغلام ينحران السمكة وهما يلتمسان منها العفو. ويحدّث سانتياجو سمكته الكبيرة قائلا: «أيتها السمكة. . . إنني أحبك وأحترمك كثيراً ولكنني سوف أقتلك قبل نهاية هذا اليوم»(ص45). إن ملاَّح هيمنجواي، وإن اختلف عن سلفه الرومانسي، يظل حاملاً لملمح منه، ولذلك تتأكد دلالة أن يلتمس صياد عفواً من سمكة يذبحها، ودلالة الحلم المتكرر للشيخ عن وجود

مستأنس، لا يشطره العنف، يراه في صورة الأسود السارحة على شاطئ، تلعب كالقطط الصغيرة في الغسق.

ويقابل هذه السمة الرومانسية في النص سمة أخرى تعدل كفّته، وتؤكد الصراع على أرضية واقعية وتُعلي قيم الصمود في المواجهة. تتجسد هذه السمة في صورة سانتياجو «الكامبيون» (البطل) الذي أمضى يوماً وليلة في مواجهة خصم يبارزه، وصورة دي ماجيو بطل الكرة المنتصر دائماً، ثم في سلوك الشيخ نفسه طوال الرحلة.

«وشيخ غريب» أيضاً هو الجد أورجان في **الكلب الأبلق**. تمتزج في شخصيته صرامة صياد واقعي بجموح حالم رومانسي ورهافته: «يجلس على مؤخرة القارب، مقوّس الظهر كالنسر المتربص بفريسته» (ص34). ويحكم العلاقة بين أورجان والوجود من حوله العمل. ويمتلئ الشيخ بالرضى وهو ينظر إلى القارب الذي صنعه بيديه، يشعر بالتوحد معه «وكأنه هو نفسه كان يتحرك مخترقاً بخشبة المقدمة، وكأنها صدره بالذات، مرونة الأمواج التي تواجهه» (ص14). ويستغرق الشيخ في التفكير في القارب الذي أنتجه بدءاً من قطع الشجرة الذي ساعده فيه آخرون، ومروراً بتجفيفه ونحته وكشطه، ثم انتهاءً بحفره. يناجي الشيخ القارب: «أنا أحبك وأثق بك يا أخي القارب، أنت تعرف لغة البحر وتعرف عادات الأمواج، وهنا تكمن قوتك»، يواصل أورجان: «أنت تجلب لنا التوفيق، لهذا أحترمك، كلنا نحبك عندما تئن تحت ثقل صيدنا، وأنت عائد إلى الشاطئ تغوص في الماء حتى حوافك، بل تغرقه. عندما الكل يندفعون إلى الشاطئ لاستقبالك يا أخي القارب!» (ص15).

ويستمر الشيخ في مخاطبته القارب ندّاً ورفيقاً، طالباً منه أن يواصل إبحاره حاملاً الشباب الأقوياء وحفيده، حتى بعد موته هو صانعه:

> أتفهمني يا أخي القارب؟ أنت تفهمني. لقد بدأت أحدثك منذ كنت لا تعرف البحر بعد، عندما كنت لا تزال تعيش في أحشاء شجرة الحور العظيمة في الغابة. لقد حررتك من جوف الشجرة، وها نحن الآن في البحر.
>
> وعندما سأفارق الحياة لا تنسني يا أخي القارب، أذكرني عندما ستسبح في البحر. (ص16)

وإذ يتصل سانتياجو بالوجود من حوله عبر فيض الشفقة والعطف، ينتمي إليه أورجان عبر عمله الإنساني الذي يطوِّع هذا الوجود ليفي باحتياجاته، ولا يصبح القارب مجرد نتاج لعمل أورجان، ولكنه يتحول إلى تجسيد لهويته. ومن الدال أن يسمي الشيخ القارب «أخي القارب»، فكلاهما نتاج لذلك التفاعل بين الطبيعة والعمل الإنساني. الطبيعة هي الأم في الحالتين، وفي الحالتين أيضا يشكّل العمل الإنساني (الفعل الإنتاجي الواعي) الطرف الآخر في علاقة التزاوج، تلك التي تخلّف القارب بقدر ما تخلّف الإنسان الفرد ذا الهوية التاريخية المحددة.

وتشكل مناجاة أورجان للقارب معارضة (أرجح أنها مقصودة) لتلك المناجاة بين سانتياجو والسمكة التي صادها. والشبه بين الحديثين لافت، والتمايز محفوظ، يرجع إلى موقفين مختلفين من الوجود الطبيعي، أحدهما يصدر عن تطلّع إلى الانتماء إلى هذا الوجود عبر التماثل مع مخلوقاته الأخرى، والثاني يرجع إلى مفهوم ماركسي عن العلاقة بين الإنسان والطبيعة، والدور الذي يلعبه العمل في إنشاء هذه العلاقة، وهو الأمر الذي سنعود إليه تفصيلا فيما بعد.

وأورجان، برغم جلسته على مؤخرة القارب «كالنسر المتربص بفريسته»، مفكر وحالم. وهو يدرك أن بإمكان الإنسان - الذي هو لا شيء في مواجهة البحر اللانهائي - أن يرتقي إلى عظمة البحر والسماء. و«ما دام الإنسان حيّاً، فهو قوي بروحه كالبحر، لا متناه كالسماء، لأن فكره بلا حدود، وعندما يموت يتابع التفكير رجل غيره، ثم يتابع غيره... إلى ما لا نهاية... إدراك هذا كان يمنح الشيخ حلاوة مُرّة لصلح لا يمكن أن يعقد». (ص24)

ويفكر أورجان طويلاً في منشأ القبيلة ويحمل حلمه العظيم المرتبط بذلك المنشأ. يقول تاريخ القبيلة إنه كان في قديم الزمان أخوة ثلاثة. كان الأخ الأكبر سريعاً ورشيقاً، وقد تزوج من ابنة صاحب الإيلة وأصبح صاحباً لإيلة. وكان الأخ الأصغر صياد حيوانات، ماهراً، تزوج من فتاة من سكان الغابة. أما الأخ الأوسط الأعرج فكان سيئ الحظ، لم يتزوج، بقي وحيداً على شاطئ البحر، يصيد الأسماك بالصنارة. وفي يوم غمزت صنارته، ولكن صيده لم يكن سمكة بل امرأة - سمكة بالغة الحسن. قضيا معاً لحظات حب جامحة، اختفت بعدها السمكة - المرأة. وصار الشاب الأعرج يعود كل يوم إلى الشاطئ، ينادي عليها، ويبكي متضرعا أن تعود. وذات يوم وجد الصياد في الماء طفلاً، هو ابنه من السمكة -

المرأة. ثم كبر الطفل وصار صياداً بحرياً ماهراً، وتزوج من فتاة من بنات الغابة، وتكاثرا فصار نسلهما قبيلة السمكة - المرأة.

ويحلم الشيخ وهو الدائم التفكير في منشأ قبيلته، فيرى نفسه متطلعاً إلى البحر، منتظراً معجزة ظهور السمكة - المرأة، يتوغل في الحلم:

> وعندما كانت أخيراً، تظهر على سطح الماء، عندما كانت تسبح ساعية إليه ونظرها مسدد نحوه، بوجهها الغامض بين الأمواج، كان ينهار صمت العالم. كان يستقبل صارخاً ومهللاً عودة الأصوات: هدير المدّ المنبعث من جديد وزئير الريح وأصوات النوارس فوق رأسه. كان يقذف بنفسه إليها في البحر جذلاً، متحوِّلاً إلى مخلوق سريع السباحة كالحوت.

وكانا يسبحان معا قاصدين لحظة اتحادهما المطلق ولكنهما لا يصلان أبداً، فيردد أورجان، كجده الأسطوري الأعرج:

> هذا البحر حزني أنا
>
> هذه المياه - دموعي أنا
>
> والأرض رأسي الوحيد.

كان إدراك الشيخ أن استمرار الحياة من بعده - حين تنتهي حياته الفردية - يمنحه حلاوة مرة، لصلح لا يمكن أن يعقد، كذلك كان تشبثه بالحلم - رغم وعيه باستحالة تحقيقه - يملأه بشعور مماثل. كان يعي أن الإنسان يرى نفسه خالداً، حراً في أفكاره وأحلامه، فبالحلم - وحده - يصعد إلى السماء، ويغوص إلى أعماق البحر. ولكنه كان يعي أيضا أن الأحلام تستعصي، وأن الموت لا يقيم لشيء وزناً، فيبقى السؤال مِلحّاً: «لماذا خُلِقت الدنيا هكذا؟» والإجابة على السؤال عسيرة، ولكنها تحفظ للشيخ الوجه الآخر - المقبول - لذلك الصلح المر بين النسبي والمطلق، حقيقة الموت وحلم الخلود: «فلتكن السمكة - المرأة حلماً، ولكن ليبق هذا الحلم إلى الأبد، حتى هناك في العالم الآخر.» (ص33).

في النصين حالمان عظيمان، يتمردان على الضرورة، ويخضعان لها في آن. يتوزع سانتياجو بين فيض محبته للوجود وشفقته على مخلوقاته الطيبة (هو لا يشفق على أسماك القرش)، وما تمليه الضرورة من قتل لهذه المخلوقات.

كذلك يتوزع أورجان بين قبوله بالنسبي وتطلعه إلى المطلق. ولعل نقطة التماس ومفصل العلاقة بين الواقعي والحالم في الرجلين هو النموذج الذي يضعه كل منهما نصب عينيه، ويسلك تبعاً له مهما بلغت التكلفة. لدى كل منهما مفهوم واضح لما يليق بالإنسان، وهو يتمثل في حالة سانتياجو في الجَلَد والمناطحة (أشار الكثيرون من نقاد هيمنجواي إلى الشريعة التي يستنها أبطاله لأنفسهم، وتشكل درعهم في مواجهة ذلك «اللا شيء» الذي يملأ الوجود من حولهم[5]، ولكن أحدا منهم لم يشر إلى أن تلك الشريعة تشكل مفصل العلاقة بين التمرد على الضرورة والقبول بها).

إن شريعة سانتياجو التي يستنها ويلتزم بها شريعة فردية، أنتجها بطل منفرد يواجه الوجود العابث عارياً إلا منها. أما شريعة أورجان التي سنعرض لها تفصيلاً بعد ذلك فتمليها الضرورة الاجتماعية والتاريخية، إنتاج الحياة عبر العمل والتناسل، وضمان استمرار هذه الحياة التي أنتجت واتخذت - بمرور الزمن - شكل جماعة بشرية ذات وجود اجتماعي وتاريخي محدد.

يخرج سانتياجو إلى البحر لأنه صيّاد، ويشاء حظه أن يصيد سمكة لم ير أحد لها مثيلا في كبر حجمها وجمالها. ومع ذلك فإن حنكته ومهارته وجلده هي التي تجعل من تلك السمكة حقاً مكتسباً وليس منّة من القدر. ثم هو يصل أخيراً في ختام رحلته ولم يبق له من سمكته الرائعة سوى هيكلها العظمي.

أفاض نقاد هيمنجواي والدارسون لأدبه في الحديث عن الرمز والمفارقة في **الشيخ والبحر**، وعن مبناها الذي يشبه القصص الرمزية في **العهد الجديد**. وأُسهم بنصيب في الحديث: أبدأ من ذلك الهيكل العظمي الممدد على شاطئ الجزيرة، في نهاية الكتاب والرحلة، الذي يوحي للوهلة الأولى، بأن حصاد التجربة لا يختلف كثيراً عن حكمة الجامعة في **العهد القديم**: «الكل باطل وقبض الريح». تنتهي الرحلة باللاشيء (هيكل السمكة) ولكن سلوك الراحل، بطولته المتمثلة في عناده وإبائه وتحمّله وقراره بالعودة إلى البحر مرة أخرى، هي التي ترجِّح كفة الوجود على العدم (أشار أكثر من باحث للعلاقة بين هيمنجواي وذلك الملمح في

---

(5) Robert Penn Warren, "Ernest Hemingway", **Critiques and Essays on Modern Fiction,** ed. John W. Aldridge, The Ronald Press, N.Y, 1952, 447-273.

فكر الوجوديين الفرنسيين، حيث يضفي السلوك الفردي شيئاً من المعنى على عالم يملأه العدم)[6] ويتضح صوتان في النص، يقول أحدهما باللّاجدوى، ويؤكد الثاني قيمة الوجود ومعناه، باستحضار أكثر الصور دلالة وشيوعاً في التراث الإنساني، صورة المسيح المصلوب[7]. ومع ذلك فليس النص نتاجاً لأي من الصوتين بل هو نتاج العلاقة الجدلية بينهما. ويكمن معناه الكلي في مساحة الحوار الممتد بينهما، تلك المساحة التي تربط الصوتين وتفصلهما، مؤكدة بذلك العلاقة والاختلاف.

وكما صعد المسيح بن مريم حاملاً صليبه إلى الجُلْجُلَة، فإن صيادنا الشيخ يحمل سارية مركبه، ويصعد التلة قاصداً بيته. يلقي نظرة وراءه فيبصر «ذلك العري المترامي ما بين السمكة وذنبها» (ص134). ثم يواصل الصعود، حتى إذا ما وصل إلى كوخه نام على وجهه «ويداه منشورتان إلى أعلى، وراحتاه تواجهان السقف». ويبدو الشيخ - وهو مفرود الذراعين ونحيل فقير عار مجرّح اليدين - في صورة تليق تماما بمسيح.

ولو أن الرواية انتهت بذلك المشهد لكان الصوت القائل بعبث الوجود هو الغالب، ولكانت الشفقة هي ما تثيره مقاومة الشيخ واحتماله في نفوسنا، ولكن المشهد يتبعه آخر يدور فيه حوار بين الشيخ والغلام، وهما معاً يفكران ويعدّان لرحلة أخرى قادمة، فالشيخ لا يتوب عن التوغل في البحر، وفي لا توبته نفي لما تصوره هو نفسه من أنه «هزم هزيمة نهائية لن تقوم له بعدها قائمة» (ص132). لقد هُزم الشيخ، لكنه لم يُهزم. وبهذه المفارقة التي يؤكدها «العري المترامي ما بين السمكة وذنبها»، الذي هو رمز لهزيمة الشيخ ولانتصاره، يكون إرنست هيمنجواي الكاتب الأمريكي المعاصر قد أعاد كتابة العلاقة بين المسيح وصليبه، مضفياً على كل منهما معنًى جديداً، يعدِّل في مضمونها وإن لم يبدله.

---

(6) E. H. Halliday, "Hemingway's Ambiguity: Symbolism and Irony," **Hemingway : A Collection of Critical Essays**, ed. Robert P. Weeks, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1966, 53 - 54.

وأيضا :

John Killinger : **Hemingway and the Dead Gods : A Study in Existentialisn**, University of Kentucky Press, 1960.

(7) أشار معظم من كتبوا عن **الشيخ والبحر** إلى استخدام هيمنجواي للمسيح رمزاً في نصه ومن أبرزهم: باكمان ويبكر وكيلنجر ووايلدر وينانج .

ويستخدم هيمنجواي أسلوباً واقعياً تثريه الدلالات الرمزية، أما أيتماتوف فينسج نصه من خيوط الصورة الشعرية والرمز والأسطورة والطقس الشعبي، ذلك رغم التزامه بالشكل الواقعي إطاراً عاماً لنصه.

يستهل أيتماتوف **الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر** بما يشير إلى أن نصّه سوف يتخذ منحىً رمزياً عن المواجهة بين الإنسان والوجود الطبيعي:

في ليلة حالكة من ليالي الساحل، مشبعة بالرذاذ المتطاير والبرودة، كان الصراع الأبدي المعروف دائراً على ساحل أوخونسكي، وعلى امتداد جبهة البحر واليابسة، بين طبيعتين: اليابسة تعرقل حركة البحر، والبحر لا يكل عن مهاجمة اليابسة (ص5).

البحر يهاجم، يتوسع، واليابسة تدرأ. البحر بحر، امتداد لا متناه يحاصر اليابسة، واليابسة، في النص، جزيرة، والإنسان (ابن البحر وابنها، ولكنه الأكثر ارتباطا بها) هو ابن هذه الجزيرة. ونلاحظ أن المبحرين الأربعة ينتمون إلى هذا اللقاء بين البحر والأرض، ليس فقط لأنهم - وهم أبناء الجزيرة - صيادون في البحر، ولكن أيضاً لأنهم من نسل السمكة - المرأة، ونتاج لحظة عشقها الجامح للصياد الأعرج، وهم كذلك أحفاد الصيّاد البحري الماهر (طفل السمكة - المرأة الذي وجده أبوه على الأمواج) وابنة من بنات الغابة.

الضروع الثلاثة هي وجهة المُبحرين (فهذه الجزر الصغيرة التي تسكنها الفقمات تغذيهم من جسد الأرض، تماماً كما تغذي ضروع الثدييات مواليدها). ولكنها جزر وحيدة يتيمة «وسط المياه العابسة، تثير إحساساً بالشفقة والقلق عليها» (ص43)، أرض صخرية باردة لم تتحرر بعد من الجليد، ولا يسكنها إنسان. وحين يصل الصيادون إلى واحدة منها يكونون قد ابتعدوا عن كلبهم الأبلق «في شاطئ غريب رهيب، بين الصخور والحجارة المتوحشة» (ص39).

وعلى العكس من تلك الجزر فإن الجزيرة التي يسكنها نسل السمكة - المرأة مكان مستأنس يحمل طابع الإنسان وخاتمه، وهو خليج (توغّل لليابسة في البحر) يسمّى بخليج الكلب الأبلق (ولن يفوت القارئ أن الكلب حيوان مستأنس وأليف):

في هذا المكان، بالقرب من خليج الكلب الأبلق، وفي شبه الجزيرة الجبلية التي تبرز في البحر بشكل منحرف، ترتفع بارزة شاهقة الصخرة -

الجبل التي تذكُر في الواقع، وعن بعد، بكلب أبلق راكض إلى حاجته على حافة البحر. إن جبل الكلب الأبلق الذي يحتفظ على رأسه، حتى في أشد أيام الصيف حرارة، ببقعة بيضاء من الثلج، تشبه أذناً ضخمة متدلية، ويحتفظ ببقعة بيضاء كبيرة أخرى في منطقة العانة- في المنخفض الظليل، هذا الجبل كان يرى دائماً من بعد ومن مختلف الجهات، من البحر ومن الغابة (ص8).

ويرى المبحرون «كلبهم الأبلق» وهم في عرض البحر، ولكنهم حين يتوغلون فيه يختفي من أمامهم، ويكون عليهم أن يظلوا محتفظين في ذاكرتهم بموقعه. يقول الجد لحفيده: «أوصلنا الكلب الأبلق إلى الجزيرة (الضرع الأصغر حيث توجد الفقمات التي سيصيدونها) مع أنه بقي في بيته»، ثم يختبره، «ما رأيك هل سيلزمنا الكلب الأبلق أيضا؟» وحين يؤكد له الصبي أنه لم يعد يلزمهم يوبّخه الجد قائلا: «وكيف ستعود إلى البيت؟ إلى أين ستبحر؟ إلى أية جهة؟ هيا فكر. حزرت؟ تذكر من أي جانب تقترب، وإلى أي جوانب الجزيرة ينظر الكلب الأبلق عندها ستعرف أي طريق ستسلك للعودة» (ص35، 36).

تتعدد دلالات صورة الكلب الأبلق وتتكثف إيحاءاته وتتشابك مع تطور الحدث في الرواية. في البداية نراه صورة دالة على الوجود المستأنس، المقتطع والمحرر من الطبيعة الموحشة والباردة (تعيش القبيلة في هذا المكان، وتشعل النار في أعلى الجبل ليهتدي الصيادون إلى جزيرتهم في رحلة العودة) وتوحي الصورة ذاتها بأن ذلك الوجود المستأنس - الوجود الإنساني - يظل حالة جدلية من المعرفة والغموض، الألفة ونقيضها (يُسمّى الجبل الكلب الأبلق إذ يمتزج فيه الأبيض بالأسود، كما تمتزج البرودة بالحرارة، ونعومة الثلج بجمود الصخر). ومع تقدم الحدث في الرواية نرى أن الكلب الأبلق يرتبط أيضاً بذاكرة الإنسان وحصيلته المعرفية المكتسبة، بل بتاريخه الذي هو ذاكرة هذه الحصيلة المتراكمة لتجارب أجيال تتوالى. ثم لا تنفصل هذه الإيحاءات الأخيرة عن الإيحاءات الأولى للصورة لأن الذاكرة والتاريخ، وهذا جزء مما يقوله النص، هما أداة الإنسان في امتلاك الوجود وجعله مستأنساً.

أما البحر في نص أيتماتوف فيرتبط بالمطلق واللانهائي، بالحلم المستحيل، بأصل الأشياء وجذرها المغمور والغامض، ولكنه يطالعنا - أيضاً - قوةَ هجوم

وأذى. والعدو هو الضباب، ابن البحر الهائج، يداهم المبحرين ويدنو «كأنه مخلوق حيّ، وكأنه تنين يسعى إلى هدف لا رجوع عنه، وهو القبض عليهم وابتلاعهم مع القارب وكل العالم المرئي وغير المرئي» (ص50).

وتحكم علاقة نسل السمكة - المرأة بالبحر طبيعته وطبيعتهم، وهي مركَّبة في الحالتين، فهم ينتسبون إليه في الوقت نفسه الذي يواجهون عدوانه، ويتوغلون فيه لأنهم - أيضاً - ينتسبون إلى اليابسة. ويجسد الجد أورجان، أكثر من كل الشخصيات الأخرى، تلك العلاقة الدالة بالبحر، فروحه كالبحر لا حد لتطلعاتها، تصبو إلى المطلق والمستحيل، ولكنه صيّاد وعائل، يخرج إلى البحر ويسلك بما تمليه الضرورة.

ولأن أورجان متسق تماما مع تكوينه هذا فإنه يقرر، ساعة يتأزم الموقف، أن يلقي بنفسه إلى البحر حفاظاً على القدر اليسير المتبقي من الماء للحفيد، لعله يمكِّنه من الوصول حيًا إلى الشاطئ (وهو القرار الذي يعطي النموذج لابن الشيخ الذي هو - أيضاً - أبو الصبي فيحتذيه) وقبل أن يلقي الجد بنفسه إلى البحر يقول له ابنه (أبو الصبي):

> أتذكر يا اتكيتشح؟ ذات مرة جاء تجار الإيلة، كانوا يبدلون البلطات وأشياء أخرى وذلك الأصهب الكبير، قال إنه كان يعيش في بلد بعيد إنسان عظيم، سار على قدميه على سطح البحر. إذن يوجد أمثال هؤلاء الناس.
>
> هذا يعني أنه إنسان عظيم جداً، أعظم العظماء كلهم أما عندنا فأعظم شيء هو السمكة - المرأة.

وليس مصادفة أن يربط المؤلف في هذا السياق بين المسيح والسمكة - المرأة، فهما، بمعنى من المعاني صورتان للشيء ذاته، التزاوج بين المطلق والنسبي، بين الألوهة والإنسان، بين اللانهائي والمحدود.

ويتحول أورجان - عبر قراره أن يشتري بموته الفردي احتمال استمرار الجماعة ممثلة في حفيده - يتحول إلى صورة من صور المسيح. ونعي نحن القراء، منذ البداية، ذلك التكوين الخاص الذي يميِّزه وينمّي وجوده، في مساحة الجدل بين الواقع والحلم، والممكن والمستحيل، ولكن فعله المخلّص يوحد

الضدّين، ويكمل التكوين والصورة.

إن صورة المسيح حاضرة في النصين. المسيح في نص هيمنجواي هو الإنسان المرفوع على صليب قدر عابث، يحمل صليبه بجلد وإصرار، مما يحوّل المشهد إلى تجسيد لمعنى البطولة (لا ينتقص منها حقيقة أنها بطولة مأسوية). أما المخلِّص في نص أيتماتوف فيتخذ شكلاً مغايراً، إنه ذلك الذي ينفي ذاته المفردة من أجل استمرارية الوجود الجماعي، واعيا أن الفرد هالك لا محالة، وأن الوجود الجماعي واستمرارية هذا الوجود هما الشكل الوحيد الممكن لخلود الإنسان.

لهذا السبب يقرر الأب والعم أن يحتذيا حذو الجد، يلقيا بنفسيهما في البحر، حفاظاً على شربة ماء قد تضمن وصول الطفل حيّاً. ولا يعرف الأب كيف يشرح لابنه «أنه يتركه من أجله»، كيف يفهمه شيئاً عن ضرورة الامتنان لجدّه وعمه اللذين ألقيا بنفسيهما في البحر ليمنحا له فرصةً في البقاء:

> لم يعد هذان الشخصان موجودين، وسيان لديهما أن يتذكرهما أحد أو لا يتذكرهما، ولكن يجدر التفكير فيهما من أجل الذات. حتى قبل الموت للحظة يجب - من أجل الذات - التفكير فيهما من أجل نفسك، يجب أن تفكر وأنت تموت في مثل هؤلاء الناس. (ص97).

ونلاحظ تكرار عبارة «من أجل الذات» وهو التكرار الذي لا يخلو من الدلالة. إن هذا التفكير هو الذي يجعل عقد ذلك الصلح المرير مع الوجود ممكناً. ولأن الإنسان لا يمكن أن يتقبل صاغراً فكرة فنائه، يصبح التفكير في استمرار آخرين من بعده هو البديل والسند، كذلك يصبح التاريخ الإنساني سلسلة من التضحيات من أجل استمرار هذا التاريخ نفسه وتقدمه.

* * *

> يبدأ العمل الأدبي بشكل جماعي ولكنه ينتهي بوصفه موقفاً متفرداً في المناظرة الهائلة الدائرة بين الأعمال الأدبية وما تمليه من ضرورات أيديولوجية[8].

تلقي عبارة صائبة - مثل هذه - كثيراً من الضوء على دراستنا المقارنة لنصي

---

(8) Pierre Macherey, **A Theory of Literary Production**, Trans, Geoffrey Wall , Routledge and Kegan Paul, London, 1978.

هيمنجواي وأيتماتوف. فكلا الكاتبين لا يبدأ من فراغ، بل هما يستلهمان تراثاً إنسانياً زاخراً من الكتابات والصور والمواقف، من أهمها موضوع الرحلة الكلاسيكية (التي تبدأ بالجهل وتنتهي بالمعرفة)، وصورة صلب المسيح، والوعي بالعبث والغربة الميتافيزيقية للإنسان في الوجود وهو الموضوع المتكرر في الكثير من كتابات المفكرين الأوروبيين بداية من النصف الثاني من القرن التاسع عشر (بالنسبة لهيمنجواي)، والمفهوم الماركسي للعمل والعلاقة بين الإنسان والوجود الطبيعي (بالنسبة لأيتماتوف). تتعدد المصادر، والكاتبان، بلا حرج، ينقلان ويغيران ويعدلان لينتج كل منهما مادته التي تحمل خاتمه الخاص ونسيجه المتفرد.

في نص هيمنجواي يواجه الإنسان الوجود المسكون بذلك اللاشيء المرعب (الذي يشبه العدم عند الوجوديين)، يواجهه فقيراً عارياً ومنفرداً، يشتهي الرفيق فلا يجد سوى عقله ويديه. إنه وحده تماماً. ومن هنا تتأكد دلالة أسلوب هيمنجواي في جمله القصيرة بسيطة التركيب تلك التي «توحي بعالم مُنْبَتّ ومُشَتَّت»[9]. ويعكس عنصر التجريد- في الصورة- الموقع الفلسفي للمؤلف الذي يرى الإنسان في شكله الإنساني العام والمجرد، وليس ضمن سياق تاريخي بعينه. إن بطل كولريدج في قصيده «الملاّح القديم» الذي يعيش تجربته الرومانسية، ويعاني العزلة والشعور بالذنب والرغبة في التكفير، يسلِّم مكانه لبحار هيمنجواي الذي يعيش عزلة ميتافيزيقية بدوره.

أما أيتماتوف فيستعيض في نصه عن الفرد بجماعة، هي تاريخ بشري مصغّر، يجسّده أربعة أشخاص، يتحركون داخل إطار ثقافي مشترك، وكأن أيتماتوف- باختياره هذا - يعلِّق على نص هيمنجواي قائلاً: ليس هكذا يواجه الإنسان الطبيعة، إنه لا يواجهها أبداً عارياً من الآخرين، ومن ثقافة هي بمثابة الهوية والدرع والبوصلة.

ويفسر ذلك كله الطبيعة الشعرية للنص، ونسيجه المثقل بالإشارات للمعتقدات والطقوس والأساطير والأغاني الشعبية. ليس اختيار الكاتب لهذا الشكل مجرد أداة لإنتاج صورة حيّة لواقع جماعة بشرية بالذات، بل تعبير عن تصوُّر يرى في الإنسان مخلوقاً تاريخياً يعقل ويفكر ويسلك ضمن سياق جماعي محدد، وبمفردات ثقافة

---

(9) بن وارن، **إرنست هيمنجواي**، ص465.

بعينها. ويبدو نص أيتماتوف - مع تداخل وتشابك الصور والرموز والعادات والطقوس والمعتقدات والأهازيج - كتلك الأنسجة الشعبية الزاهية الألوان، العبقرية التكوين.

يخرج إنسان هيمنجواي من مواجهته صفر اليدين، ولكنه يخرج مرفوع الرأس، ثم إنه - وهيكل السمكة لم يزل في مكانه على الشاطئ - يفكر مع الصبي في الرحلة التالية.

يترك هيمنجواي بصمته واضحة على موضوع الرحلة الكلاسيكية الذي عالجه عشرات الكُتّاب العظام في تاريخ الأدب. يعود بطله بهيكل السمكة دليلا على العبث، وعلى معنى فعله الإنساني في الوقت ذاته. إنه يسلك الرحلة المعتادة من الجهل إلى المعرفة، ولكنه على عكس البطل الكلاسيكي يعد لرحلة قادمة، لأنه بطل - برغم وعيه بالعبث - لا يتوب عن الحياة.

في **الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر** تتحول الرحلة إلى مثل رمزي، يعيد كتابة إنتاج الإنسان لحياته بشقيها الطبيعي والاجتماعي (عبر التناسل والعمل)، وتكتسب الرحلة دلالتها من مفارقة أساسية تسري في النص كالنسغ في الشجرة، فالظاهر أن البحر يهاجم ويتوسع، وأن الإنسان يدافع ويقاوم، ولكن المدقق في النص يرى أن دفاع الإنسان عن نفسه في مواجهة الطبيعة هو فعل تطويع وامتلاك، ولذلك فإن الإنسان في النص صيّاد يتوغل في البحر، ويعيش في خليج الكلب الأبلق، الذي هو أرض تغزو البحر وتمتد فيه.

وفي مساحة هذا الجدل بين اليابسة والبحر، مساحة التبادل بين الإنسان والطبيعة، ينتج البشر هويتهم المتميزة تاريخياً. ليس نتاج الرحلة - هنا - هيكلاً عظمياً لسمكة نهشتها أسماك القرش، بل أغنية تمجّد الحياة، انطلاقاً من وعي بالتضحيات الإنسانية التي جعلت استمرار هذه الحياة ممكناً:

أيها الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر،

إنني أعود إليك وحيداً،

بلا اتكيتشح أورجان،

بلا أبي إمرايين،

بلا آكي ميلجون

أين هم، اسألني،

لكن أعطني، قبل ذلك، ماء لأشرب.

أيقن كيريسك (الصبي) أن هذه الكلمات هي كلمات بداية الأغنية التي ستحمل اسمه،، والتي سيعيش معها حتى آخر أيامه (ص106).

نتاج الرحلة - إذن - ذاكرة وبوصلة، أي تاريخ.

ثلاثية نجيب محفوظ
ومالك الحزين لإبراهيم أصلان(*)

أعرض في مداخلتي فرضية اختبرتها بدراسة **ثلاثية**[1] نجيب محفوظ (1956-1957) و **مالك الحزين**[2] لإبراهيم أصلان (1983). وأرى من الواجب ان تختبر هذه الفرضية لاحقاً بقراءة نصوص أخرى لمحفوظ في مراحله المختلفة، ونصوص لغيره من كتاب جيله، ونصوص لجيل أصلان الذي شاعت تسميته بجيل الستينات، رغم أن إنجازاته الإبداعية ارتبطت بالسبعينات والثمانينات. ليست مداخلتي إذن سوى بحث مجزوء يتطلب استكمالا ومواصلة.

الفرضية التي أطرحها ملخصها أن العلاقة بالتاريخ في حالة محفوظ علاقة تتسم بقدر من الثقة والاطمئنان، مصدرها الشعور بأن الأرضية التي يتحرك عليها راسخة والمتغيِّر فيها محكوم ومعلوم، وسنَّة من سنن الوجود الإنساني. و هي في حالة أصلان على العكس من ذلك، إذ هي علاقة إشكالية مرتبكة تفتقد المنطق وتفرض الوحدة والاغتراب، وتدعو إلى الشك والتساؤل.

وفي رأيي أن هذه العلاقة بالتاريخ متجذرة في واقع مصر السياسي والاجتماعي الذي عاشه كل من محفوظ وأصلان في زمانه ومن موقعه وانعكست على مشروع الكتابة، ليس فقط من حيث هو مشروع إجمالي ولكن أيضاً في تفاصيله التقنية

(*) مداخلة قدمتها الكاتبة في ندوة «نجيب محفوظ والرواية العربية» كلية الآداب، جامعة القاهرة، مارس 1990. نشرت في مجلة **الطريق** اللبنانية (3 يولية 1990).

(1) نجيب محفوظ، **بين القصرين**، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت. (الطبعة الأولى 1956).
______. **قصر الشوق**، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت. (الطبعة الأولى 1957).
______. **السكرية**، مكتبة مصر، القاهرة، 1977 (الطبعة الأولى 1957).

(2) إبراهيم أصلان، **مالك الحزين**، دار القاهرة، القاهرة، 1983.

المتمثلة في نبرة الصوت الذي يحكي، وبنية الرواية التي تحكي، و كافة جزئياتها وعناصرها.

اخترت **مالك الحزين** تحديداً لمقارنتها بالثلاثية لأنها كرواية محفوظ نص مسكون بالتاريخ يعرض لمساحة ممتدة من واقع مصر المعاصر، وينسج من عناصره نسجيته المتميزة وإن اختلف أسلوب النسج. يدعونا محفوظ في **ثلاثيته** إلى معايشة أسرة مصرية من الطبقة الوسطى في إطار الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي لمصر منذ الحرب العالمية الأولى إلى ما بعد نهاية الحرب العالمية الثانية. أما رواية أصلان فبالرغم من أن أحداثها تدور في يومين معلومين هما 18 و19 يناير 1977، فإننا نعايش عبر تداخل الأزمنة ملامح من حياة مصر في نصف القرن الأخير.

نبرة الصوت الذي يحكي:

من الذي يحكي في **ثلاثية** نجيب محفوظ؟ هناك صوت، وإن تدثَّر وتخفّى وذاب في الموضوع حتى بدا أن ذات الحاكي غائبة والحكاية تحكي نفسها. ورغم ذلك فالصوت حاضر حضور اليد القابضة للمؤلف الذي يرى كل شيء، ويرصده ويصفه ويحيط به، ويُحكم حركته. «موضوعية» الصوت إذن لا تنفي ذات الحاكي الحاضرة بما تُسقط و تصدِّر وهي تملي مسار عالمها بتفاصيله، صوت واضح، قوي النبرة، يقول لك «هذه هي الحياة وتلك صورتها»، يستفيض في الكلام عن عالم يعرفه معرفة الأستاذ المتملِّك لموضوع حديثه.

وماذا عن الصوت في **مالك الحزين**؟ إنه صوت وَجِل، خافت يتأمل الأشياء التي يعرفها ولا يعرفها، لا يُسهب في الكلام الذي تقطعه مسافات الصمت. صوت مثقل وملجَّم ومتسائل يُقدم على استحياء فيأتي كلامه مختصراً ومقتضباً ومقتصداً. يتجلى الصوت مرئياً ومحسوساً، وهو الخافت الوجل، في حالة شعورية تحيط بالنص كالمطر الناعم على صفحة نهر في يوم غائم، يغلف الوجود بحزن شفيف هو حزن مالك الحزين متأملا حاله وحال زمانه.

المكان / الزمان:

هي مصر القاهرة، في **الثلاثية** وفي **مالك الحزين**، وإن كانت الجمّالية هنا وإمبابة هناك. ليس المكان في الحالتين مجرد جغرافيا وخلفية لحدث، بل هو

مركز الدلالة في النص ونقطة التماس بين الواقع التاريخي والإنشاء الأدبي، المجاز الأم، والعصب المتحكم في جزئيات الكتابة، ينظِّم وحداتها وعلاقاتها الداخلية.

هو مكان/ زمان حل فيه التاريخ وتجسّد. في **الثلاثية** يقع بيت الأسرة، سواء أكان في بين القصرين أم قصر الشوق أم السكرية، في قلب القاهرة القديمة تطل عليه وتحتضنه وتحيط به مآذن مساجد قلاوون وبرقوق والأزهر والرفاعي والحسين. وهذه المآذن كباب المتولي وباب النصر الحاضرين في النص موجودات تشي بالثبات والاستمرارية. إنها كالطريق الذي ترقبه أمينة وهي تقف في المشربية فترى «طريقاً لا يتغير، والتغير يدب إليها غير متوان». (**قصر الشوق**، ص6) إن التغير الذي يعتري سابلة الطريق وأمينة وسواها من الشخصيات في **الثلاثية** تغير يحميه ويحيط به ويؤمِّنه سياق أشمل من الديمومة، فلا الطريق تتغير ولا المآذن المطلة عليه.

وعلى العكس من ذلك نجد المقهى في **مالك الحزين**، المقهى - المكان/ الزمان بؤرة الحدث ومجمّع الشخصيات - مهدد بالإزالة، تنتهي الرواية بإغلاقه استعداداً للشروع في هدمه فعلا. وحدود المكان في رواية أصلان ليست مآذن القاهرة القديمة بل أنقاض الكيت كات تشي بعمائر كانت ولم تعد. وليس المقهى وحده هو المهدد بل المنطقة كلها بما شيده عليها أهلها من أسباب للرزق والحياة، لأن سائحاً يهودياً إيطالياً هجر مصر عام 1956 عاد مطالبا بها.

> تقدم إلى مأمور قسم إمبابة ببلاغ ضد المواطنين في منطقة الكيت كات لأنهم استولوا على الأرض التي اشتراها عام 1944 والمملوكة له بعقود البيع المسجلة في الشهر العقاري المصري في نفس العام من السيدة نفيسة هانم مصطفى أوده باشا والأخرى من الخواجة فرديناند مفوضاً عن النادي السويسري أثناء إقامته في مصر (ص65).

ويعلن قاسم أفندي المغرم بقراءة الجرائد على رواد المقهى:

> «الخواجة عقوده جاهزة وسليمة أربعة وعشرين قيراط. واحنا النهاردة في سيادة القانون. يبقى لازم ياخد الأرض. الأرض اللي انت شايفها دى كلها. وبعدين إيه؟ زعلان من البيوت والدكاكين والأكشاك اللي موجودة دي كلها». وربت بيده على طرف الجريدة العالي من جيب

سترته. «هو قايل كده في الجرنال. يعني أول ما يكسب القضية المستعجلة قول على البيوت والقهاوى وبتوع اللبن والبرتقال والحديد السلام. كله كله. الجامع والأسطى بدوي والبحر والشاويش عبد الحميد والعصير والأكشاك بتاعة البيرة، كله، أي كشك بتاع بيرة أو بتاع سمين لازم يتشال، مش هايخلي حاجة أبدا. الله ؟ أرضه أرضه بقه يبنيها، يهدها، يعملها خرابة، يغرقها، هو حر» (ص83-84).

يحكم جدلية الثابت و المتحول في نص محفوظ منطق الوجود الإنساني وسنته وقانونه. وفي ظل ثبات الأماكن وديمومتها، وفي إطار تاريخ ممتد في الحاضر، يتغير البشر ويكبرون ويشيخون، ترتخي اليد القابضة للأب المتسلط ويعلو صوت الصغير الذي لم يعد صغيراً. تبقى العلاقة بين الثابت والمتحول علاقة معقولة ومقبولة وإن على مضض. أما جدلية الثابت والمتحول في **مالك الحزين** فجدلية مختلَة تفتقد المنطق والمعقولية. ليس التغير قدراً لا رادّ له، ليس موتاً بل اغتيال، يتأمله الأمير عوض الله الذي أنشأ أبوه المقهى:

الطعنة وجهت للمقهى. لا. الطعنة وجهت لك أنت إلى دنياك. دنياك المنتهكة المنهوبة. والجامع أمامك هو الشاهد. نعم. لم تكن المقهى إلا الرعشة الأخيرة في هذا الجسد الكبير الذي يرحل أمامك خفيفا كأنه سحابة تفيض بالألوان والظلال. سوف تظل الذكرى تعيش في قلبك إلى الأبد. خسارة. غريبة أن يمتد بك العمر لترى ذلك كله، وأنت بعد لم تتجاوز إلا الثلاثين. (ص137).

وأمام التجربة، في التاريخ والنص، التي تنتهك البراءة في عنف شرس، تبدو الأرض وقد زلزلت زلزالها، وأخرجت أثقالها التي ينوء بها الكاتب وشخوصه، فيرتدون إلى وحدتهم عزًلاً مغتربين موزعين بين الحزن والغضب.

وفي تعاملهما مع الزمن يستخدم كل من محفوظ وأصلان تقنيتين متباينتين كل التباين. في **الثلاثية** ينشر محفوظ زمانه الروائي الذي هو أيضاً جزء من زمان فعلي لمصر بتاريخها السياسي والاجتماعي، يقدم تفصيلاً ملامح عالم حيّ عاقل، وبالتالي معقول، مهما زخر بتناقضات السلوك أو داهمته غوائل الزمن. ويختار محفوظ لثلاثيته الشكل الواقعي كما أرساه كتَّاب الرواية الأوروبية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فنعايش عبر السرد والوصف و الحوار حياة مستفيضة على

الورق يقصّها الراوية بثقة ووضوح، متعرِّضاً للشخصيات والأماكن بظاهرها وباطنها، وماضيها وحاضرها، ونتابع الزمان الروائي وقد انفتح على الزمن التاريخي، كما نتابع الشخصيات وهي تتحرك مشاركة في فعل يحدد ملامح تاريخها الشخصي والتاريخ العام في آن واحد.

وتتخذ **الثلاثية** إطاراً لها أحداثاً هامة في تاريخ مصر تبدأ في **بين القصرين** بتعيين فؤاد وتنتهي بثورة 1919 والمظاهرات الاحتفالية بقرار الإفراج عن سعد زغلول. ويندمج تاريخ الأسرة بتاريخ مصر باستشهاد فهمي في الوقت نفسه الذي تضع فيه عائشة طفلة معتلة الصحة قد تعيش وقد تموت.

وتبدأ **قصر الشوق** بسفر سعد زغلول إلى باريس في طريقه إلى لندن للتفاوض من أجل الاستقلال وتنتهي بخبر موته الذي يتزامن مع الموت الوشيك لزوج عائشة وطفليها. وكأن الأسرة تفقد بموت سعد أربعة من أفرادها في لحظة واحدة.

وتبدأ **السكرية** بصعود نجم النحاس والتناقض بين الوفد والسلطة، وتنتهي بالأحكام العرفية واعتقال أحمد وعبد المنعم، وجدتهما أمينة في غيبوبة توشك على الرحيل.

لا يقدم محفوظ واقع مصر التاريخي كإطار للحدث بل كجزء من نسيج حياة الأسرة، يتراجع إلى الخلفية حيناً ويتصدر أحياناً مملياً على الحدث مساره. ومن هنا تبدو **الثلاثية** مرآة للزمان التاريخي ليس فقط لما تعكس من أحداثه في تعاقبها واتصالها ولكن أيضاً بما تلتقطه وتجسِّده من ملامح هذا الزمان في حياة أسرة بعينها.

باختصار إن مرآة محفوظ في ثلاثيته كتلك المرآة التي ذكرها سقراط في جمهورية أفلاطون، تديرها من حولك فتجد الشمس والسماء والأرض ونفسك والحيوانات والنباتات وغيرها أيضاً منعكسة على صفحتها.

تختلف مرآة أصلان، تبدو أقرب للعدسة المحدّبة التي تجمع على سطحها المحدود الضيق المتفرق من الأشعة. تتداخل الأزمنة مكثفة ومتكاتفة في خلق لحظة في الحاضر تتجمع فيها لحظات عديدة مضت. تدور أحداث **مالك الحزين** في يومي 18/19 يناير، وليس هذان اليومان إلا نقطة ارتكاز لحركة دؤوبة بينهما وبين دوائر أوسع تمتد إلى مشارف تاريخ مصر الحديث تشير إليه الكتابة على

القوس الجليل العالي للبوابة الحجرية الكبيرة: «انتهت معركة الأهرام هنا في 21 يوليو 1898». دوائر تشي بتاريخ من العنف والقمع يكتبه أصلان باقتصاد شديد في كلمات معدودة أحياناً، وفي مشهد مهما طال لا يتجاوز صفحات قليلة. تتداخل مظاهرات 1977 بمظاهرات الطلاب في 1972، كما تتداخل الإشارة لملهى الكيت كات وسهرات الملك فاروق وحاشيته بمشاهد سبعينية دالة تاريخياً. ويتوازى مشهد المظاهرات الغاضبة في شوارع القاهرة مع شعور متزايد بالتهديد والحزن بين شخصيات تعيش بعيداً عن واقع المظاهرة إلى ان تمتزج الحالتان حين يمسك أهل إمبابة بالحجارة ويلقون بها على جنود السلطة الذين يضربونهم بالقنابل المسيلة للدموع، ويطلق عبد الله العامل في المقهى غضبه المكنون فيمسك بقضيب حديدي ويصيب المعلم في رأسه.

يُعَمِّق أصلان حالة العنف والقهر التي يعيشها الأهالي بمشاهد مجازية دالة. فنرى صُبْيان المعلم صبحي وهم يخضبون كفوفهم من دماء العجل المذبوح ويطبعونها على جدران المقهى الخالي. ولأن المقهى أُخلي ليهدم، ولأن هدمه يعني ضياع حياة من بناه ومن يعمل ويحيا فيه، فإن الطقس القديم يكتسب معنى جديداً ومختلفاً، دموياً وشرساً. كذلك نرى ذبح الدجاجة بالسكينة الطويلة الحادة وإلقاءها في برميل الماء الساخن، والصبي الذي ينتزع ريشها بعد ذلك ويخرج أحشاءها ويلقي بها حيث تجمّع عدد من القطط والكلاب أمام المقهى. والمشهد على عاديته محمل بالدلالة لأن المُشاهِد هو الأمير عوض الله الذي بنى أبوه المقهى وحفر اسمه على واجهتها، ولأن لحظة المشاهدة تحدث ساعة تأمله للطعنة التي وجهت للمقهى وله.

يستبدل أصلان بالسرد المستفيض والمتسلسل زمنياً ومنطقياً في **الثلاثية** سرداً مختلفاً كل الاختلاف فتبدو الرواية أقرب إلى حالة شعورية تتلمس الواقع عبر مشاهد مجزوءة ومقسمة إلى وحدات سردية، بعضها لا يزيد عن ثلاثة سطور أو أربعة.

ليست صورة للحياة بالمعنى المألوف في الرواية الواقعية تلك التي يقدمها أصلان، ولا القارئ ينغمس فيها فتحمله الأحداث والشخصيات والأماكن كما تحمله الحياة العريضة الرحبة، بل هي وحدات منمنمة يستقبلها القارئ ليرتبها ويتأملها وصولاً إلى معناها الإجمالي العام.

وترتكز الوحدات السردية في كثير من الأحيان إلى صور مجازية تحقق التوازن بين عمق الدلالات والاقتصاد في الكتابة. ومن أبرز الأمثلة على ذلك مشهد المعزَى الذي يقيمه أهل الحارة لصديقهم المتوفى. يأتون بمكبر صوت ومقرئ ويستقبلون العزاء في بيت من بيوتهم. وعندما ينتهي المقرئ من التلاوة يحكي العم عمران على الجالسين حكاية المقهى والكيت كات التي هي أيضاً حكاية أهل الحارة. ولأنهم نسوا أن يغلقوا مكبر الصوت فإن الجالسين في المقهى وأهل الحيّ جميعاً في الشارع والبيوت يسمعون ما يحكيه العم عمران، فإذا بالتاريخ المكنون يبث ويذاع ليصبح مشاعاً.

يستخدم أصلان النهر ليهب المكان حدوده وهويته، ويوحي عبر مشهد الصيد فيه بالعلاقة المرهفة بين الإنسان والطبيعة التي ألفها وأحبها. أما المظاهرة فيستخدمها لتجسيد الاحتشاد والغضب في لحظة تجمع بين شخصيات تعيش حزنها وألمها في عزلة موحشة. ثم هناك المطر الذي يحضر أو يغيب: «قطرات أولى تحدث صوتاً على رقعة ورق» (ص119)، أو «حبات كبيرة ودافئة على سطح النهر حتى تهب ريح الشمال فتطوحها حتى حافة الليل» (ص15)، أو وبْل يملأ الحارة ويَبِّل أعتاب البيوت.

تبدأ **مالك الحزين** وتنتهي بالمطر، وهو مجاز بقدر ما هو عنصر يضفي وحدة شعورية على نص أقرب في تركيبته إلى البناء الشعري.

الشخصيات:

لا أضيف جديداً و أنا أشير هنا إلى قدرة محفوظ المدهشة على خلق هذا العدد الهائل من الشخصيات النابضة بالحياة إلى حد تجاوز سياقها الروائي، ومصاحبتنا بعد ذلك في ثقافتنا اليومية المعاشة. يستفيض محفوظ في رسم شخصياته بطولها وعرضها، وملامحها وأفكارها، ومشاعرها وسلوكها، وعلاقاتها، تاريخها والواقع المحيط بها، حتى نكاد نعرفها ونألفها أكثر ممن نلتقي بهم من أشخاص في حياتنا اليومية. وتتسم شخصيات محفوظ الرئيسية، كمن سبقها من شخصيات في روايات الواقعية الأوروبية، بذلك التوازن بين الخصوصية الفردية والنموذج الدال. فلكل منها وجود مفرد ومميز في ملامحه الجسدية والعقلية في الوقت نفسه الذي يتجاوز حدوده كفرد ليصبح نموذجاً اجتماعياً دالاً تلتقي في حياته عناصر زمانه ومكانه فيكون نفسه بقدر ما يمثِّل شريحة اجتماعية

(أنظر/ي تعريف لوكاتش للواقعية في مقال تالي). تبرز أمينة بكل خصوصيتها كنموذج للأم المتفانية المعطاءة والراضخة (رضوخ يصوّره الكاتب من موقعه الذكوري قبولاً كاملاً وتصالحاً مع الأمر الواقع، لا يشوبه أي قدر من التمرد)، هي عميقة الإيمان بإسلام يمتزج فيه الدين بالمعتقدات الشعبية، نموذج للأم في الطبقة الوسطى المصرية في العقود الأولى من هذا القرن. ويقدم السيد أحمد عبد الجواد بكل حضوره الفردي صورة دالة للرجل المصري (المنتمي لنفس هذه الطبقة في الفترة ذاتها)، بيده القابضة على مصائر أفراد أسرته وازدواج معاييره السلوكية. ورغم توفر عشرات الأمثلة الأخرى، فإن الإسهاب لا داعي له ما دام العديد من نقاد نجيب محفوظ قد تناولوا هذه الزاوية من إنتاجه.

إن مشروع نجيب محفوظ في ثلاثيته هو الكتابة، كما يقول لوكاتش في مجال تعريفه بالرواية الواقعية، عن بشر بكلّيتهم في مجتمع بكلّيته. ومن المنطقي أن يختار محفوظ الطبقة الوسطى المصرية التي يعرفها والتي ينتمي إليها أداة لتنفيذ مشروعه. ولما كانت كتابة الحياة مجسدة في حياة تلك الأسرة الكبيرة الممتدة هي موضوع الرواية، فقد كان من الطبيعي أن يتصدر عنصر الزمن، بمروره ووطأته وما يفرضه من تغييرات ومستجدات ليصبح أحد أبرز العناصر في النص.

أما في **مالك الحزين** فيستوقف القارئ أنها، رغم صفحاتها التي لا تتجاوز المائة والخمسين، تحتشد بعدد من الشخصيات الرئيسية قد لا تقل عددا عن الشخصيات في **بين القصرين** مثلا. تتسم التقنية المستخدمة في رسم هذه الشخصيات بالاقتصاد الشديد فتكفي سطور معدودة أو صفحات قليلة لالتقاط الملامح الدالة للشخصية شكلاً وموضوعاً، حاضراً وتاريخاً، توجهاً وعلاقات.

ومن الواضح أن أصلان لا يسعى في خلقه لشخصياته إلى تحقيق المفهوم الواقعي للشخصية النمطية. فشخصياته متفردة شديدة التميز لعل من أطرفها الشيخ حسني الكفيف الذي يتعيش من صيد المكفوفين وإقناعهم بأنه مبصر واصطحابهم في جولات في المدينة وفي النهر، دليلاً سياحياً من نوع فريد، والأسطى قدري الإنجليزي الذي يعيش حياته من خلال الأدوار الشكسبيرية التي لعبها أثناء عمله في معسكر من معسكرات الإنجليز. تأكله الغيرة ويشك في زوجته، فيرى عطيلاً في نفسه وديزدمونة فيها، أما المنديل الشهير الذي أودى بحياة البطلة الشكسبيرية فليس سوى رأس عجل طلبت منه زوجته أم عبده أن يشتريه لها من زغلول بائع السمين.

يقدم أصلان شخصيات وحيدة وإن كانت متشابكة المصائر بحيث يستحيل الحديث على أي منها دون الحديث عن الآخرين، ورغم ذلك فهي تعيش شيخوختها وتموت وحدها، وتعاني من الغيرة وحدها، ووحدها أيضا تواجه أسئلتها الموجعة. ولا تكتسب الشخصيات دلالتها الاجتماعية التاريخية لأنها نماذج نمطية بل لأنها، في وحدتها واغترابها وشعورها بأن عالمها مهدد، وتذاكيها وتحايلها من أجل الاستمرار، تجسد صورة مكثفة للواقع الاجتماعي في الحارة المصرية.

تتناول ثلاثية محفوظ واقع الطبقة الوسطى المصرية وعالم أبنائها المتجانس مهما ظهرت فيه من اختلافات أو تناقضات. ومن الدال أن محفوظ يهمِّش صورة الفقراء في **الثلاثية** إلى حدّ النفي غالباً. فلا نرى منهم في **بين القصرين** مثلا سوى الدرويش العابر والجواري وأم حنفي، الخادمة المقيمة في البيت، التي يصورها المؤلف- رغم موقعها المركزي في الصورة- من الخارج دائماً.

على خلاف ذلك، ينقسم عالم الشخصيات في **مالك الحزين** إلى عالمين، عالم روّاد المقهى وعالم المُلاّك الذين يهددونه سواء كانوا من أهل المكان أم الأجانب. ويوازي هذين العالمين المظاهرة من ناحية وجنود السلطة من ناحية أخرى، ومن ورائهم القوة الأجنبية التي تصدِّر أسلحة مكافحة الشغب (يلتقط يوسف النجار الأغلفة الفارغة للقنابل المسيلة للدموع ويقرأ المكتوب عليها «إف إل 100 - فيديرال لابورتورنر يو إس إيه 1976») (ص144). ويتصل العالمان المتوازيان، المقهى والمظاهرة، في آخر الرواية حين يضرب عبد الله العامل في المقهى المعلم عطية بقضيب من حديد ويكرر لنفسه انه جدع (كان يتصور أن فعل العنف المعبر عن غضبه أصعب مما وجده فعلا)، في الوقت نفسه يمسك أولاد الحيّ بالحجارة ويرشقون بها العسكر الذين يضربونهم.

يقدم أصلان في روايته واقع التناقضات الاجتماعية الحادة والمتفجرة، يبدو انحيازه إلى أهالي إمبابة المهددين في حياتهم اليومية بتصويرهم من الداخل فنعرفهم ونتعاطف معهم. ولكنه رغم انحيازه لا يصورهم إلا كما هم، بسلوكهم الجميل والهزلي، النبيل والمنحرف، المتضامن والمخادع. حياة إنسانية دافئة، وشرُّها، مهما كبر، صغير لأنه لا يهدد وجود الآخرين.

ملحوظة سريعة:

لا يتسع المجال هنا لمناقشة اللغة المستخدمة في كل من **الثلاثية** و**مالك الحزين**، إذ يحتاج ذلك إلى دراسة أسلوبية مدققة. أكتفي بالإشارة إلى أن لغة السرد عند محفوظ رصينة وسلسة ومترابطة، تمتد جملها لتتصل وتتواصل بما بعدها. ويلتقط الحوار، رغم كونه مكتوباً بالفصحى، الكثير من ملامح حديث المصريين الدارج بما فيه من روح الدعابة والفكاهة وسرعة البديهة. وكثيراً مما تتصف المونولوجات الداخلية للشخصيات بما يتصف به الحوار نفسه.

أما في **مالك الحزين** فالجمل قصيرة، والكلمات محسوبة، والعبارات منتقاة كأنما يتوجس كاتبها مما قد تحمله له من أذى. ورغم أن لغة السرد هي الفصحى إلا أنها لغة مشبعة بإيقاعات العامية. أما الحوار فمكتوب بالعامية. وليس الحوار، على عكس الثلاثية، مصدر الروح الفكاهية في النص، بل مصدرها المواقف والشخصيات. المدهش أن **مالك الحزين**، وهي الرواية المشبعة بالأسى، تقدم من التفاصيل ما يصعب استعادته دون أن نضحك. وهذا الجدل بين المضحك والمبكي ينعكس على اللغة، وهو جزء من جدل أشمل بين نسيج واقعي ورهافة شعرية تجعل من النص في إجماله شيئاً أقرب إلى حالة شعورية تفيض بالحزن.

ما قالته المرآة:

الكتابة في رأيي محصلة للتفاعل والجدل بين ملاحظة الواقع ووجهة النظر إليه وفيه، محصله تاريخ واقع فرد خصوصي الموهبة بتفاصيله، جدل بين ذات وموضوع، يترجم إلى إنشاء مرئي ومحسوس يشي بالذات والموضوع معا.

في **الثلاثية** أنجز محفوظ نسجية بديعة في ثرائها لحياة الطبقة الوسطى المصرية في النصف الأول من هذا القرن، فجاءت نسجيته تعبيراً أصيلاً عن فعلها الصاعد، وهيمنتها الناقصة وصورتها في المرآة التي لا تتسع لسواها. يكتب محفوظ ملحمة البرجوازية المصرية التي يعرفها وينتمي إليها ويراها، بعينين ثاقبتين هما في نهاية المطاف عيناها. وعلى خلفية هذه النسجية الكبيرة وفي ضوئها تأتي **مالك الحزين** فتبدو كصوت منفرد لعزف كمان يشي بمنمنمات عمر يغتاله الفقر والقمع والهزائم، منمنمات عمر يتأمل حاله منعكساً على جدول غاض ماؤه فاستولى عليه الأسى، وظل موزعاً بين الصمت والقول الخافت الحزين.

خرّافيّة سرايا بنت الغول(*)

هذه قراءة لـ **خرّافيّة سرايا بنت الغول**(**) (1991) للكاتب الفلسطيني إميل حبيبي الذي سبق أن قدم لنا **سداسية الأيام الستة** (1969) و**الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل** (1974) و**لُكَع بن لُكَع** (1980) و**إخْطَيَّة** (1985).

يستهل إميل حبيبي نصه بخطبة للمؤلف يقول فيها: «و لما كنت مؤمناً، والمؤمن لا يلدغ من جحر مرتين، فقد أخرجت سرايا من جنس الرواية الطويلة منذ البداية. فما هي إذن؟».

نبدأ في قراءة النص فيلازمنا السؤال: ما هي **سرايا بنت الغول**؟ هل هي سيرة ذاتية أم رواية سيرة، أم جنس أدبي استولده الكاتب من السيرة والرواية والحكاية الشعبية؟

إن السيرة الذاتية في أبسط تعريف لها نص يكتب المؤلف فيه قصة حياته، أو جانباً من هذه القصة، وينطبق هذا التعريف على **سرايا بنت الغول** من حيث إنها تسجل حياة إميل حبيبي المولود في حيفا سنة 1921 والمقيم حالياً في الناصرة ورئيس تحرير جريدة **الاتحاد** لسنوات طويلة (وكلها تفاصيل معروفة عن الكاتب وترد في النص)، ومع ذلك فإن **سرايا بنت الغول**، على غير المتّبع في السيرة الذاتية، حيث يتطابق شخص المؤلف وشخص الراوي والشخصية المحورية في

(*) نص المداخلة التي قدمتها في «مؤتمر الرواية العربية: الحاضر وآفاق المستقبل»، كلية الآداب جامعة القاهرة، فبراير 1992. أعطيتها مخطوطة لإميل حبيبي حين التقيت به في أوائل إبريل 1992 في لندن، ويبدو أنه احتفظ بها فوجدوها بين أوراقه فلقيتها منشورة بعد وفاته في عدد خصصته مجلة **مشارف** الصادرة في القدس وحيفا، لكتاباته بعد عام من رحيله. **مشارف** 16(مايو، 1997).

(**) إميل حبيبي، **خرّافيّة سرايا بنت الغول**، دار عربسك للنشر، حيفا، 1991.

النص (حتى إن كانت الإشارة إليها بضمير الغائب) تقدم لنا راوياً تسهل مطابقته مع المؤلف، ومروياً عنه علينا أن نكتشف علاقته بالراوي وكاتب النص.

وهنا لا بد من التوقف عند ذلك العقد الذي يعقده إميل حبيبي مع قارئه حين يسمي نصه «خرافيّة» وهو تعبير يستخدمه الفلسطينيون للدلالة على الفعل المدهش والحكاية المدهشة. يشير حبيبي في خطبة المؤلف إلى أن «خرف» الأصل الثلاثي الذي اشتقّت الكلمة منه يعني جني الثمار، و«المخرفة» هي البستان و«المخرف» إناء يخترف الثمر فيه و«خرافة رجل من عُذرة استهوته الجن فكان يحدِّث بما رأى فكذبوه وقالوا: «حديث خرافة»، وهو حديث مستملح وكاذب. (ص6).

أقول إنه عقد مراوغ ذلك الذي يعقده إميل حبيبي مع قارئه إذ إن الإشارة إلى «خرف» ومشتقاتها التي يجتمع فيها معنى جني الثمار تشي بأننا سنقرأ نصاً عن حياة الكاتب وما جناه من ثمارها، والإشارة إلى «خرافة» صاحب الحديث المستملح الكاذب (بمعنى المتخيّل) تشي بعكس ذلك.

إن كانت الكتابة فعل مقاومة للموت، «تهدئة للنفس المستريعة على حتمية الفناء» (ص39) فإن كتابة السيرة الذاتية التي عادة ما تأتي لتسجيل مسار العمر على مشارف اكتماله، تكون أكثر وعياً بهذه الحقيقة.

يسجل النص «الذي كان في البدء والذي سمعناه والذي رأيناه بعيوننا والذي شاهدناه ولمسته أيدينا من جهة كلمة الحياة» (من رسالة يوحنا الرسول الأولى)، إذن هو نص عن «الذاكرة» التي تجتهد في استرجاع ما عاشته، وتتعذب في طريق وعرة (يسميها الكاتب درباً للآلام)، تطلب حقيقة ضائعة، تنبش عنها في الأماكن وأغوار النفس.

ولما كانت الطريق متشعبة فإن أسلوب التداعي الذي درجٍ إميل حبيبي على استخدامه في نصوصه السابقة يكتسب هنا مشروعية أكبر إذ يمكّنه من الانتقال الحر من مساحة إلى سواها. وبهذا تتجاوز وتتداخل الواقعة المعاشة والوصف الجغرافي وتاريخ الأماكن والتأمل الفلسفي والتعليق الساخر والإيماءة السياسية. وبجرأة حرة يضمِّن الكاتب نصه آيات قرآنية، ونصوصاً توراتية، واقتباسات من الشعر العربي القديم والكتابات الفلسفية والأدبية. يقول الراوي/ المؤلف:

وأراني في هذه الخرّافيّة وفيما قبلها، ذا عرق دسّاس يرجع إلى

جدتي «مريم الحيفاوية» في رواياتها المتناقضة والمنفتحة على رواية منفتحة على رواية وهلمَ جرا كأنها شهرزاد وقد شاخت بعد ألف ليلة وليلة ولم يبق لها في الليالي سوى أحفادها تحكي لهم حكاياتها حتى يناموا أو تنام (ص109).

ولما كان البحث عن حقيقة «الأنا» متشعباً وممتداً بطول سنوات العمر السبعين (عمر الكاتب) فالتهديد يصبح قائماً بإنتاج نص هلامي فاقد للشكل وهو ما يواجهه إميل حبيبي بأساليب متعددة.

فهو أولاً يستخدم صورتين أساسيتين تسريان في النص وتضفيان عليه وحدة وتماسكاً: صورة الباكي على الأطلال، وصورة صياد وحيد جالس على صخرة مستوحشة في البحر. وإذ يجد الكاتب في الصورة الأولى- صورة الباكي على الأطلال- إمكانية لمد جسر تواصل بين وجدان القارئ المعاصر وذاكرة وجدان جماعي، فهو أيضاً - وهذا هو الأهم- يجد فيها معادلاً موضوعياً لحاله كفلسطيني بقي في أرضه، رغم رحيل أهله وتبديل اسم البلاد من فلسطين إلى إسرائيل.

أما الصورة الثانية التي كثيراً ما تتداخل مع الصورة الأولى وترفدها فهي صورة إميل نفسه صياداً جالساً تارة على صخرة في جبل الكرمل المطل على بحر حيفا، وتارة على صخرة الزيب- القرية الفلسطينية القديمة الواقعة على الساحل ما بين عكا ورأس الناقورة والتي نسفت على ساكنيها فلم يبق منها سوى تاريخ وجودها.

وفي الصورتين- الباكي على الأطلال والصياد الجالس على صخرة مستوحشة- يجتمع وعي النقائض، وعي الفقد والبكاء على المفقود، ووعي استحضار المفقود ذاكرة ورسماً وكتابة تصبح في ذاتها عنصر وجود وحياة وديمومة.

ثانياً، يخلق الكاتب حكاية داخل الحكاية، فالراوي يحكي عن نفسه عبر تداعياته بقدر ما يحكي عن عبد الله- الشخصية المحورية في النص- وحكايته مع سرايا. وهنا قد نجد بعض تفسير لاختيار الكاتب توزيع «الأنا» على راوٍ ومرويّ عنه.

يحمّل المؤلف شخصية سرايا وحكايتها أبعاداً رمزية وأسطورية. هي صبية غجرية عرفها الراوي في شبابه وتقاسم معها معارفه وشطحات خياله. وهي:

واحة من ينابيع ماء، ومن أشجار دائمة الخضرة ذات ظلال وارفة، لا سراب واحة. سرايا موجودة وجود الكرمل وكوزه المعطاء والفياض، تشاهده وتسمعه وتشمه وتتذوقه في آن واحد- لا مجرد رؤيا من رؤى الكرمل (ص42).

سرايا اختطفها الغول المتجسد مرة في صورة فارس صليبي يأخذها وراء البحر ويسجنها في قصره في بلاد الفرنجة، والمتجسد مرة أخرى في غول التناسي ثم النسيان. سرايا- يقول الكاتب «وجه سره الدفين» (ص36) الذي لم ينفك يبحث عنه «في الطيّات المجهولة من ضميره الذي حبسه في قصر شيّده فوق قمة يخفيها الضباب الأبدي من قمم الكرمل» (ص37).

نقرأ ونظل نتساءل: من هي سرايا؟ هل هي موهبة الكاتب وخياله الإبداعي الذي أنكره أو همّشه حين احترف العمل السياسي والصحافة؟ يقول المؤلف:

لقد أُعطيت سرايا منذ البداية، فكيف حبستها فوق غيوم الإهمال حتى دخولي إلى صومعة النهاية! وجدت مهداً عائماً على وجه الماء التقيت فيه طفلة تصيح صيحة الاستهلال، هشّت في وجهي ونطقت، في المهد العائم «يابا» والدم رشق؛ فكيف اخترت أن أكون واحداً من الملايين الذين لم يُكتب لهم أن يعطوها معللاً النفس بأنني سابح مع القلة الشجاعة في وجه التيار.

فهل نقبل من شجرة الأجاص أن تثمر باذنجاناً وأن تبرر فعلتها هذه بالإدعاء أنها تود إطعام الفقراء «لحم الفقراء»؟ (ص8).

تناسى الكاتب سراياه حتى نسيها، تناساها من شدة القهر، يقول محاوراً نفسه:

ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان.

صحيح بالتأكيد صحيح.

فبالإضافة إلى الحياة بالخبز هناك انطلاقة النفس والنظرة في ما حولها من أفلاك. ولكن ما العمل، يا أبتاه، والحياة نفسها غير متوفرة لنا؛ ناهيك عن الخبز وحده، ولا فلك آمن لنا ولا فلقة فلك؟! فكيف نلام على انشغالنا بالخبز وبفلسفة الخبز (ص149).

وتحملنا شخصية سرايا بإيحاءاتها الرمزية إلى ثالث الأدوات التي يستخدمها إميل حبيبي في نصه وهي إضفاء صفات أسطورية ودلالات رمزية على وقائع وشخصيات منها، فضلاً عن سرايا، شخصية العم إبراهيم «حكيم العرب» الذي يداوي بالأعشاب البرّية ويحتوي جرابه على الطيور والأفاعي المحنطة والكشاكيل الصفراء وزجاجات العطور. وتجتمع في صورة الرجل شخصية عم قروي يلهم الصغار بمعارفه المتنوعة وحكاياته المثيرة وشخصية غريبة متفردة تحوي حياتها، كما الجراب الذي تحمله، غرائب وعجائب. بيده عصا «منذورة» أو «مستورة» ذات أطواق ثلاثة تنتهي بمفتاح الحياة المصري.

تكتمل الدلالات الرمزية لشخصية إبراهيم بالإشارة إليه مراراً «بالإسماعيلي المتنصِّر»، فقد كان يقول إن أصل العائلة يعود إلى جد إسماعيلي باطني استجار بعائلة نصرانية من مذبحة نزلت بالباطنية من مئات السنين «فنشأ أولادها على دينها ظاهراً. وأما باطناً فاختاروا واحداً من كل جيل يورثونه ما أبطنوا» (ص125).

وكان عبد الله -صورة إميل لذاته- يتمنى أن تكون وراثة السر الباطني والعصا من نصيبه، إلا أن عمه أورثها لأخيه جواد الذي هاجر مع من هاجر من فلسطين إبان نكبتها الأولى. أما إبراهيم نفسه فقد اختفى، يبحث عبد الله عنه ولا ينفك ينتظر ظهوره.

وتحمل هذه الشخصية بعصاتها المستورة وسرها المتوارث واختفائها ووعد ظهورها تراث الإسماعيلية الباطنية الذي، وإن لم يظهر مباشرة في النص، يسري بهدوء فيه ويغذي معنىً أساسياً من معانيه. إن الإشارة إلى إبراهيم بالإسماعيلي المتنصِّر تجعله امتداداً لتراث معارضة ثورية، وتراث اضطهاد عنيف، وتراث إخفاق مستمر، وكذلك تراث تفاعل ثقافي مميز (حيث تفاعلت الإسماعيلية مع السابق على الإسلام من ديانات وفلسفات منها الزرادشتية واليهودية والمسيحية والأفلاطونية الجديدة).

فهل أراد إميل حبيبي أن يجعل من شخصية إبراهيم بعصاته «المنذورة» و«المستورة» إماماً «يملأ الأرض عدلاً وطمأنينة، بعد أن امتلأت جوراً وظلماً، وتعم السعادة ويجلب السلام» وهي مهمة الإمام كما تصيغها هذه الطائفة ؟

يختفي إبراهيم كما اختفى محمد بن الحنفية، الزعيم الروحي للمتشيعين، في جبال رضوى. وإبراهيم، في النص، غائب لم يفقد في عودته الأمل، كالإمام

المختفي الذي يعتقد الإسماعيلية والشيعة عموما في عودته مهدياً منتظراً.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن تراث الإسماعيلية بما يتضمنه من مبادئ «التَقِيَّة» والاختفاء حفاظاً على النفس لمعاودة الظهور تتجاوب مع شاغل أساس من شواغل إميل حبيبي نجده في أعماله السابقة وخاصة في **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل** حيث يعيش سعيد المتشائل حياة مزدوجة، إحداهما نتاج لذاته الأصلية، والثانية مموهة تدّعي غير حقيقتها اتقاء لبطش الدولة الصهيونية. وفي **المتشائل** أيضاً سر دفين يُتوارث، وينتقل من الوالد والوالدة إلى الولد حتى وهما يهمسان بعيداً عنه بين الجدران المغلقة، سر يتصل بحقيقة الذات وهويتها. ويعاود ذات الشاغل الظهور في رواية **إخطية** ليشكل جزءاً أساسياً من معناها.

تحفل **خرّافية سرايا بنت الغول** بالصور ذات الدلالات الرمزية التي تتضافر مجتمعة- في توازيها وتقاطعها- في خلق مجاز دال. من هذه الصور البئر والسجن والنفق المغلق والكهف، تقابلها صور عين الماء والبحر والصخرة وجبل الكرمل، وصورة سرايا التي تنتظم وتجتمع فيها هذه المجموعة الثانية من الصور.

«سرايا يا بنت الغول دلَي لي شعرك لأطول»، سرايا، في الحكاية الشعبية والنص، حلم الكاتب بالخروج من بئره وسجنه وكهفه إلى عين الماء وخضرة الكرمل والبحر.

تتقاطع الأصوات في النص وتتعدد: صوت يائس يردد «فيا ليت أمي لم تلدني ويا ليت مت قبل هذا وكنت نسياً منسياً». وصوت يقاطعه بكتابة النص- التميمة الذي يدرأ الوحشة عن الروح متمتما:

عسى الكرب الذي أمسيت فيه   يكون وراءه فرج قريب

فيأمن خائف ويفك عان   ويأتي أهله النائي الغريب

صوت يعي أن ما ضاع ضاع لن تشهد العينان رجعته، وصوت يستعيد ويستحضر ذلك الذي ضاع (سرايا أو فلسطين- شوارعها، مبانيها، ملامح كرملها) ويطلقه عبر الكلمات حيّاً ونابضاً.

صوت حسرة وندم، وصوت يبرر مسار العمر ويدافع عنه. صوت يرثي للذات التي لم يرفق بها أحد من الزملاء أو الرفاق، وصوت يثأر للذات مما أصابها فيعلي من شأنها.

أشرت في البداية إلى عقد مراوغ عقده المؤلف مع قارئه أبقى فيه الباب مفتوحاً على إمكانية ان يكون النص سيرة ذاتية، أو أن يكون كحديث عذرة مستملحاً و«كاذباً» بمعنى متخيل، ولم يحدث لمن يرويه. أشير الآن إلى أن هذا العقد المراوغ كان صادقاً ودقيقاً إذ عكس تلك الحقيقة المزدوجة للنص. فلماذا، والأمر كذلك، لا أسلك الطريق السهل وأخلص إلى أن **خرّافيّة سرايا بنت الغول** رواية سيرة، أي رواية تستخدم بعض عناصر من حياة كاتبها وتظل رغم ذلك عملاً روائياً؟

دعواي- وهذه فرضيتي الأساسية التي اجتهدت في تقديمها- أن **سرايا بنت الغول**، رغم ما فيها من عناصر المُتَخَيَّل والمصنوع، سيرة ذاتية تحكي من ألفها إلى يائها حياة إميل حبيبي كاتب النص.

وفي تقديري أن إميل حبيبي لجأ إلى ما لجأ إليه من عناصر متخيلة وشخصيات ذات أبعاد أسطورية ورموز وصور لسببين، أولهما رغبة في أن يحكي عن حقائق في حياته يقصر عن تجسيدها سرد الوقائع وحدها. لقد اختار إميل حبيبي ان يكتب حقائق روحه على طريقة بعض الشعراء والمتصوفة. ثانياً، يشير الكاتب أكثر من مرة في نصه إلى انه يلِّف ويدور، يخشى البوح، يستصعب البوح، أو يؤجل البوح بما في مكنون نفسه. إننا نقرأ نصاً يقول فيه إميل القائد السياسي والعضو الحزبي البارز ورئيس تحرير جريدة «الاتحاد» لسنوات طويلة إنه نادم على مسيرته، ليس نادماً على قناعاته بقدر ما هو نادم على احترافه للعمل السياسي: «هل تقبل عذراً من شجرة إجاص أثمرت باذنجاناً أنها توفر للفقراء «لحم الفقراء» ولو جاء هذا الاعتذار الذي يسري في النص على غير ما جاء عليه من تعبير شعري لبدا كأنه تنصل هزيل من حياة كفاحيّة ملتزمة.

إميل في نصه لا يتنصل من كفاحه ولا يندم على عطائه، ولكنه يحاسب نفسه المؤهلة بالفطرة والتكوين لعطاء- له قيمته الكبيرة أيضاً - في مجال الكتابة الإبداعية. لم يكن بالإمكان في رأيي، أن ينقل الكاتب فكرته هذه إلا بصورة سرايا بنت الغول التي تتجسد فيها القيمة البديلة والتي يندم الكاتب على تناسيها ثم نسيانها.

هنا ننتهي من هذه القراءة المقتضبة لـ **خرّافية سرايا بنت الغول** وهي قراءة تستقصي نقطة بعينها وتترك لقراءات لاحقة تناول عناصر أخرى في النص، لعل من

أهمها الخصائص الأسلوبية لهذا الكاتب الذي تتميز كتابته بخصوصية شديدة على المستويات الصرفية والتركيبية.

حين أصدر إميل حبيبي **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل** تحفَّظ عليها بعض النقاد الذين رأوا فيها بناء مفككاً لا تنطبق عليه مواصفات العمل الروائي. وأشاد بها البعض الآخر من النقاد (وكنت منهم) إذ وجدوا فيها بداية مدهشة تصل ما انقطع من تراثنا القصصي وتخرج بالرواية العربية من حظيرة الواقعية الأوروبية إلى مدى أرحب وأكثر أصالة.

وبصدور **خرّافيّة سرايا بنت الغول** يطرح حبيبي شكلاً جديداً لكتابة السيرة الذاتية مستخدماً أدوات لم يسبق استخدامها في هذا النوع من الكتابة. وهو بذلك يكسر الحدود المعتمدة لهذا الجنس الأدبي، ويفتح آفاقاً جديدة، وإمكانيات غنية لتطوره.

صيادو الذاكرة: فلسطين 1948[*]

مهداة إلى إبن قرية عين غزال: الدكتور إحسان عباس

موضوع هذه الورقة هو فلسطين 1948 في أربعة نصوص روائية؛ أركّز على حوار هذه النصوص مع الواقع التاريخي، ومع بعضها عبر أساليب متباينة في الكتابة تكشف خصوصية المواقع المتناظرة لكل كاتب، وتنتج تاريخية نصه.

العاشق 1966 :

الرواية الأولى رواية ناقصة، إنها رواية **العاشق**، لغسان كنفاني، بدأها عام 1966، واستشهد عام 1972 ولم ينجز منها سوى ستة فصول قصيرة فضمنتها لجنة تخليد ذكراه مجلد الروايات مع نصين آخرين ناقصين هما **الأعمى والأطرش** و**برقوق نيسان**. تقول اللجنة في تصديرها للنص: «قد تكون هذه القصة هي الملحمة التي كانت دوماً في ضمير غسان لتأريخ الثورة الفلسطينية، عبر مطالع القرن وعبر السنين اللاحقة، والتي استمع من أجلها إلى عشرات القصص من أفواه أبطالها . . . وليس بعيداً أن يكون عنوان بنادق الجليل الذي تردد على لسان غسان وفي أوراقه، ذا علاقة بهذه القصة . . .»[1].

المكان: قرى الجليل. الزمان نهاية الثلاثينيات، أثناء الاحتلال البريطاني لفلسطين والثورة الفلسطينية. البطل أقرب للأبطال «المطاريد» في الملاحم الشعبية فهو مثلهم فقير ووحيد وذو بأس وحيلة، يحمل الأسماء ثم يغادرها اضطراراً؛ تحمله قدماه الحافيتان يقطع بهما قرى الجليل، من تلال ترشيحا إلى الغابسية.

(*) نص المداخلة التي قدمتها الكاتبة في المؤتمر الأول للرواية العربية، القاهرة فبراير 1998. نشرت في مجلة **الطريق** اللبنانية، (2 مارس، إبريل، 1998).

(1) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المجلد الأول، دار الطليعة، بيروت، 1972.

«وفي اللحظة التي أغلق فيها الباب الحديدي في سجن عكا على قاسم أو عبد الكريم، أو العاشق، أو السجين رقم 362 انفتحت المصاريع عنه في كل القرى التي كانت تتواصل كالشريط البائس الخجول من صفد إلى عكا» (ص439). وبعيدا عن التفاصيل تتحدد صورة العاشق، رسماً وبالكلمات، بحصان يلازمه، وبندقية، وقدمين حافيتين يطأ بهما النار فعلاً وليس مجازاً، يسقطهما في بركة شرب الخيل لكي تبتردا، يراهما الخلق ملفوفتين بكوم كبير من القماش المتسخ. (يركّز غسان على القدمين).

بدأ غسان كنفاني روايته عام 1966 أي في بداية مرحلة الكفاح المسلح؛ وفي ظني أنه أراد أن يجعل من **العاشق** (وهو، بمعنى من المعاني النص التوأم **لأم سعد**) نصاً يجسد عنصر الاستمرارية في التاريخ الكفاحي للشعب الفلسطيني إذ بدا أن نكبة 48 تمثل قطيعة بين ثورة 1936 وما بعدها. سوف يسجل غسان كنفاني لأبطال حقيقيين يشكلون حلقة الوصل تلك بين الثورة الفلسطينية في نهاية الثلاثينيات ومقاومة الأهالي عام 1948 والتي استمرت طوال الخمسينيات عبر أعمال التسلل من الحدود اللبنانية الفلسطينية، والمقاومة المسلحة التي انطلقت عام 1965.

استشهد غسان كنفاني قبل أن يتم مشروعه، ولكن الصفحات التي كتبها تكفي لمعرفة أنه كان بصدد كتابة قصة «بطل» تصلح ذاكرة لحركة ثورية في زخم البدايات.

العاشق 1998 :

في روايته **باب الشمس**[2] يكتب إلياس خوري روايته عن العاشق. يحاور غسان كنفاني صراحة وضمناً، يكمل نصه ويبدّله وهو يضيف إليه. سوف يبدأ خوري الرواية من النهاية، فالعاشق يرقد في غيبوبة الموت والراوي خليل، ابنه الروحي وطبيبه الممرض، يرعاه ليل نهار آملاً في إعادته إلى الحياة. يحممه ويطعمه وأيضاً يحكي له، يذكّره بما سمع منه من الحكايات. العاشق، هنا أيضا، متعدد الأسماء، مطرود ومطارد، يعيش في المخيم في لبنان، ويتسلل كلما تمكن إلى قريته في دير الأسد ليلتقي بامرأته. قصة العاشق في **باب الشمس**، وإن احتلت مركز الحدث فهي أيضاً تشكل إطاراً لعشرات القصص، مكانها غالباً الجليل

---

(2) إلياس خوري، **باب الشمس**، دار الآداب، بيروت، 1998.

وزمانها 1948، وتمتد إلى غزو بيروت، ومذابح شاتيلا، ورحيل المقاومة من بيروت، وحرب المخيمات. وكما توزعت حياة يونس بين الجليل والمخيم في لبنان، تتوزع أحداث الرواية بين ذاكرة الجليل: القرى والبيوت والرحيل، وواقع المخيم. ولكن القصة-الإطار وبؤرة الحدث هما حكاية يونس- والاسم دال- وحبه لنهيلة الذي يدفعه إلى التسلل عبر الحدود ليلتقي بها في كهف عند مشارف قريته. في ذلك الكهف: باب الشمس، يجتمعان، ويسكن كل إلى زوجه، ويأتي الأطفال.

تلك حكاية تنتمي إلى الماضي، فالعاشق يرقد الآن في غيبوبة الموت؛ وخليل يستحضر الحكاية، يعيدها على بطلها آملا في أن ينهض من غيبوبته، أن يخرج من بطن الحوت فهو يونس:

«وعدتك أن أبدأ من النهاية، والنهاية سوف تكون قيامتك من هذا السرير الذي يشبه التابوت. سوف تقوم، وتكون طويلاً وعريض المنكبين تحمل عصا في يدك وتعود إلى بلادك. وهناك سوف تذهب أولاً إلى مغارة باب الشمس، لن تذهب إلى قبر نهيلة حيث يتوقعك الجميع، سوف تذهب إلى باب الشمس، وتدخل مغارتك-قريتك وتختفي.» (ص34).

ولا يكتفي خليل بالحكي عن يونس بل يقلّد شهرزاد الليالي متنقلا من قصة إلى قصة، يدرأ الموت بالقصص، يدرأه عن نفسه وعن صاحبه، ولكنه، على غير شهرزاد، يبحث عن معرفة مراوغة بين وقائع تتكاثر وتتشابك، تكاد تغمره وتغرقه.

باب الشمس رواية مسكونة بالخوف والأسئلة ووعي النهايات والتشبث بالحكاية-الذاكرة في مواجهة الموت. يكتب إلياس خوري نهاية مرحلة، ولا أقول نهاية المقاومة فهناك من يواصلها. في حكايات خليل تشبث بذاكرة مهددة، ذاكرة قرى الجليل «الإسرائيلية» الآن في الخطاب المهيمن. يقدم النص خطاباً بديلاً ومناهضاً يحي فيه ذاكرة انتمائنا لقرى الجليل وانتمائها لنا عبر حكي تاريخنا فيها وتاريخها فينا. في الحكاية- روايتها وتذكّرها واستحضارها- مسعى لاصطياد الحقيقة، وبناء ذاكرة- حاضنة لبداية جديدة تنسل خيط الحياة من داخل لحظة الموت. خليل يريد إيقاظ يونس بالحكي، يحكي له ومعه وعنه. تتكرر: «قم أيها الرجل وانظر إلى صفحة القمر»، ثم «اكتمل القمر أيها الرجل السابح في الشراشف

البيضاء، انهض وانظر واشرب معي الشاي» (ص17). تتبدل الأدوار فيصبح الابن أباً لأن الأب بعد أن يتوغل في الموت يولد مرة أخرى:

> علي أن أحسب عمرك الجديد، قررت أن أحسبه من لحظة سقوطك في الغيبوبة وهذا يعني أنك دخلت منذ أربعة أيام في شهرك السابع. أنت في رحم الموت، منذ سبعة أشهر وعلى انتظار ولادتك التي ستأتي بعد شهرين. ها نحن في الأول، كما طلبت، وأمامك كل عذابات الطفولة. تعال نبدأ» (ص447).

سعيد الملك، سعيد المتشائل:

في نص **الوقائع الغريبة لاختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**[3]. يكتب إميل حبيبي عن سعيدين: سعيد أبي النحس المتشائل «بطل الرواية» وسعيد الملك المتسربل بعباءته الحمراء. يحتل العاشق في وعي عرب 1948 مساحة جانبية من المشهد، وإن كانت تضيئه بحضورها. أما مركز المشهد فليس من «يحمل روحه على راحته ويلقي بها في مهاوي الردى» بل ذلك الذي يحمي وجوده في أرضه بأي ثمن، وإن اقتضى ذلك حبسها في جسد قطة. يقول المتشائل في «كيف تحول سعيد إلى هرة تموء» إنه كلما أراد أن يفصح عن سرِّه ما خرج من تحت شاربه سوى قطة تموء.

> «تصور روحك، بعد موتك، حلت في هرة. فبعثت هذه الهرة لتسيب في فناء بيتك. فخرج ابنك حبيبك، يتلهى بما يتلهى به الصبيان من اللعب. فناديته فمؤت. فزجرك. فناديته طويلا، فمؤت طويلا. فرماك بحجر. فذهبت في حال سبيلك وحالك كحال الفتى العربي في شعب بوان: «غريب الوجه واليد واللسان». «هكذا حالي من عشرين عاماً أهر وأموء حتى أصبح هذا الحلول يقينا في خاطري. فإذا رأيت هرة توسوست: لعلها والدتي، رحمها الله! فأهش لها وأبش وكنا نتماوأ أحيانا»(ص102، 103).

يضفر إميل حبيبي المضحكات بالمبكيات بل تقتضي الدقة القول إنه يضحكك وأنت تبكي فهو يغلف المأساة بالهزل، ولديه القدرة على التقاط عناصر المفارقة

---

(3) إميل حبيبي، **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**، عربسك، حيفا، 1974.

الساخرة مهما كان الموقف مفجعاً.

ليست صورة القطة التي تموء سوى صورة من سلسلة من الصور المجازية الدالة على وضع عرب 1948 داخل الدولة العبرية، وهي سلسلة من الصور تحيط بتعقيد الواقع ومفارقاته وعناصر القوة والنكوص فيه. هناك أولاً دياميس عكا، تلك السراديب والمسالك تحت عكا القديمة، هذه الدياميس زمان-مكان، تاريخ وجغرافيا، علاقة بالذات وبالآخر، هوية وقناع، اختيار وضرورة. سعيد «محشور» في الدياميس ويسعى إليها في آن واحد. وهناك ثانياً، صورة الكنز المدفون في باطن الأرض- تلك الصورة المستوحاة من ألف ليلة وحكايات التراث الشعبي- يصله عم المتشائل ولكنه يفشل في الخروج من السرداب فيتحول إلى مقبرة. وهناك ثالثاً كهف الطنطورية نسبة إلى طنطورة وهي قرية دارسة دمرها الإسرائيليون. تقول باقية الطنطورية في ليلة زواجها من سعيد:

> ها نحن نعمر بيتاً واحداً. أصبحت أملي يا ابن عمي. وأنا أريد العودة إلى خرائب قريتي الطنطورة، إلى شاطئ بحرها الساكن. ففي كهف في صخرة تحت سطحه يسكن صندوق حديدي، مليء بذهب كثير، مصوغات جدتي ووالدتي وأخواتي ومصوغاتي، وضعه والدنا هناك، وأخفاه، وأعلمنا بأمره حتى يلتجيء إليه كل محتاج منا إليه.

تضيف:

> أريدك، يا ابن عمي، أن تتدبر أمرنا حتى نعود إلى شاطئ الطنطورة، خلسة، أو أن تعود وحدك فتنتشل الصندوق من مخبئه، فيغنينا ما فيه عما أنت فيه. وأنا لا أريد لأولادي أن يولدوا محدودبين. لقد تعودت أن لا أتنفس إلا بحرية يا ابن عمي (ص116-117).

يرتبط الصندوق بالذاكرة والموروث المادي والروحي، وبوعي الهوية. (ومن الدال هنا أن يختار إميل حبيبي من بين كل قرى فلسطين المحتلة عام 1948 قرية الطنطورة الواقعة على شاطئ البحر على بعد 24 كم جنوب حيفا. كانت الطنطورة[4] مركزاً من مراكز المقاومة. في ليلة 22/ 23 مايو 1948 هاجمتها قوات

---

(4) بعد عامين من كتابة هذه الدراسة، وقبل إعداد هذا الكتاب للنشر، نشرت **مجلة الدراسات الفلسطينية**، 43(صيف 2000) ملفاً عن مجزرة الطنطورة يتضمن «مجزرة الطنطورة في سياقها =

الهاجاناه وتمكنت، بعد مقاومة عنيفة، من الاستيلاء عليها، وقتلت مائتين من أهلها في مذبحة تفوق تلك التي تعرض لها أهل دير ياسين قبل شهر من ذلك التاريخ. أما باقي سكان القرية فقد اعتقل البعض منهم وطرد الباقون، ودمرت القرية تماماً). صندوق الطنطورية، كنزها الموروث يحيل إذن إلى وعي امتلاك الأرض وذاكرة النفي والمقاومة. لكل صندوقه الحديدي، وطنطورته حيث أخفى والده كنزه الذهبي. السر مدفون وشائع، شخصي ومشترك، تاريخ وذاكرة وأفق فعلٍ ومستقبل ممكن. يتحول كهف الطنطورة إلى مخبأ للسلاح وموئل سري وحلقة وصل بين ابن الطنطورية والفدائيين في لبنان. ليس مخبأ «لست بمختبئ، يا أماه»، يقول ولاء ابن سعيد المتشائل لأمه، «إنما حملت السلاح لأنني مللت اختباءكم». (ص142)

في نص المتشائل توظيف مدهش لصورة الكهف والكنز المدفون فيه. وهي صورة يطلق منها إميل حبيبي العديد من التنويعات.

تنويعات على صورة الكهف:

يلتقط كل من أنطون شمّاس وإلياس خوري من إميل حبيبي هذه الصورة لتصبح عنصراً أساسياً من عناصر الدلالة في روايتيهما. في **أرابيسك** (1987) لأنطون شمّاس[5] كهف هائل مستقر تحت مركز القرية، وعلى باب الكهف رصد، ديك أحمر وضعه الجن حارساً على الكنز المخبأ في الكهف. ويربط الكاتب بين الكنز والكهف من ناحية، والذاكرة ووعي الهوية من ناحية أخرى.

يصدّر شمّاس نصه باقتباس لكلايف بِل يقول: «غالبا ما تكون الرواية الأولى للكاتب سيرة ذاتية مموّهة، أما هذه السيرة الذاتية فهي رواية مموّهة». يحتفظ شمّاس باسمه وباسم أبيه وأفراد أسرته ولكنه يصنع من عناصر السيرة سيرةً للتجربة الجماعية وسؤال الحاضر المؤسس على ذاكرتها المشتركة. «فشباك الذاكرة تطوق الصياد» (ص72).

= التاريخي» لإلياس شوفاني. و«شهود عيان يروون مجزرة الطنطورة» من إعداد مصطفى الولي. كذلك نشرت مجلة **الكرمل** 63(ربيع 2000) «الطنطورة تحقيق حول مجزرة منسية» وهو فصل مترجم من رسالة أكاديمية لتيودور كاتس، الدارس الإسرائيلي.

(5) Anton Shammas, **Arabesques**, trans. Vivian Eden, Harper and Row, N.Y., 1988
كافة الاقتباسات من رواية **أرابيسك** من ترجمة الكاتبة.

يربط شمّاس بين الحكاية والذاكرة ووعي الهوية: كان العم يوسف هو أول من أخبر الصغير بحكاية اسمه، ساعتها كان الصغير واقفاً على تلك الصخرة التي تغلق باب الكهف. يقول راوي **أرابيسك** عن عمه يوسف القدير في فنون القص:

> كانت قصصه مجدولة في بعضها، تلتقي خيوطها وتفترق، تلتف وتنفتل في أرابيسك الذاكرة اللامتناهي.. يعيد قصصه مرات ومرات بتعديلات تبدو طفيفة ولديه قصص لم يحكها سوى مرتين أو ثلاث طوال حياته. تموج حوله قصصه في تيار ملتف من الإيحاء يربط البدايات بالنهايات، والباطن بالظاهر، والواقع والحكاية. (ص127)

لولا حكاية العم يوسف لما أمكن الاحتفاظ بحكاية العائلة. ورغم ذلك تبقى الحكاية ناقصة يتعين على الراوي إكمالها، كما يتعين عليه أن يحصل على النصف الآخر من التميمة.

> وكلما تذكرت ذلك اليوم الذي وقفت فيه على الحجر المسحور في مركز الدوّارة أتابعه وهو يقلّم الأغصان الجافة للكرمة ليفسح المجال للنسغ المتصاعد باتجاه الربيع أميل للاعتقاد أنها لم تكن محض صدفة أن أسرّ لي بقصة اسمي. جاءني المشهد يوم أخبرني العم زكي عن النصف المفقود من التميمة. ساعتها عرفت أن العم يوسف هو الذي أسرني ذلك اليوم وهو يقلم أغصان الكروم- فلولاه ما أمكن الاحتفاظ بذاكرة العائلة.
>
> وها أنا أقف على مدخل الكهف بلا مفتاح أو بمفتاح مثلوم في يدي. أعطاني العم يوسف في دهائه الكبير مفتاحاً صغيراً لأستخدمه فأجد طريقي بين الغرف المتعرجة للأرابيسك حيث أقف على المدخل الموارب لبوابة تكمن وراءها قصة أخرى ستبدع نفسها بشكل مختلف.

يواصل شمّاس:

> والآن ترجعنا الحكاية إلى ذلك المشهد على الصخرة. هناك شخص آخر، اسمه هو نفس اسمك ونصف هويتك بين يديه ونصف تميمة إن وجد نصفها الآخر الذي بحوزة العائلة ينفتح لك باب الكهف فتصل إلى الكنز الذهبي. ورغم هذا الوعد، فالتهديد قائم: لأن وصولك للمعادلة

السحرية، وهذا هو الأرجح، سوف يطلق عليك الوحش فتتحقق فجأة أن الذهب المتلألئ ليس سوى الأذناب المضيئة لذكور حشرات مضيئة في الليل البهيم. (ص228).

في هذه الفقرات- التي تتجاوز القدر اللائق للاقتباس- يركّز شمّاس في لغة مثقلة بالدلالات، مشروعه الروائي كقول وأسلوب كتابة. ويرتبط الشق الأول وهو الخاص بالقول برؤيته لمعضلة أهل 1948، موقعهم من الزمان، وحكايتهم الدالة فيه، والأفق المفتوح على إمكانيات لم شمل من بقي ومن هُجّر، والوحش المتربص بهذه الإمكانية، والخوف من أن يكون هذا الذهب المتلألئ (وعي الهوية والأشكال الكفاحية المعبرة عنها) مجرد ومضة عابرة تبتلعها ظلمة الليل. أما الشق الثاني الخاص بأسلوب الكتابة فينقله الكاتب مرتين، بوصف أسلوب العم يوسف في القص، وبممارسة هذا الأسلوب نفسه إذ «تلتقي (خيوط السرد في **أرابيسك**) وتفترق، تلتف وتنفتل وتموج حوله في تيار ملتف من الإيحاء يربط البدايات بالنهايات، والباطن بالظاهر، والواقع والحكاية». وكما فعل العم يوسف لا يعطي شمّاس قارئه إلا مفاتيح صغيرة ويتركه بين الغرف المتعرجة، وأمام الأبواب المواربة، ليبحث عن طريقه بين أرابيسك الذاكرة وصولاً إلى المعنى وتصور المستقبل.

يحتفظ إلياس خوري بكهف أنطون شمّاس، ولكنه ينقله من حيز التكثيف الشعري والصورة الرمزية المضفورة بحكاية أسرة من فسّوطة، وهي قرية من قرى الجليل، إلى تفاصيل واقعية. فباب الشمس كهف له ملامحه المحددة والمفصَّلة، يأتي إليه يونس متسللاً من لبنان ليلتقي بزوجته. إن دلالة الصورة، رغم اختلاف أسلوب كتابتها في النصين، واحدة: يرتبط الكهف باكتمال النصفين في اللقاء، وهو اكتمال قائم على الارتباط بالمكان، والذاكرة. في **أرابيسك** يظل هذا اللقاء إمكانية بعيدة المنال، أما في **باب الشمس** فنرى تحققها في لقاء الزوجين المتكرر وما ينتجه هذا اللقاء من ذرية.

ويتكرر في الروايتين مشهد تتشابه عناصره إلى حد التطابق فيصور شمّاس في **أرابيسك** وخوري في **باب الشمس** حلم التلاقي بلحظة تلاحم جسدي بين رجل وامرأة تبدو فنطازية متجاوزة لقيود الزمان والمكان.

تاريخ وكتابة:

في نصوص **المتشائل وأرابيسك وباب الشمس** ثلاث محاولات للتأريخ لنكبة عام1948. وإذ لا يتسع المجال لتفصيل ذلك أكتفي بالإشارة إلى أسلوب التناول في كل نص.

1- «أعجبني ترداد حرف الكاف في الكويكات»:

لعل مشهد جامع الجزار في نص إميل حبيبي يجسّد أسلوب الكاتب في تناول موضوعه. يلتقي سعيد المتشائل العائد متسللاً من لبنان بحشد الأهالي المنكوبين والمستجيرين برحاب المسجد. باحة مسجد عكا الجامع زمان- مكان تتركز فيه عناصر المأساة، وحشد المنكوبين، وأسماء القرى التي دُمّرت. يسأل الأهالي عن أهاليهم الذين هاجروا أو هُجّروا إلى لبنان:

- نحن من الكويكات التي هدموها وشردوا أهلها، فهل التقيت أحداً من الكويكات؟ فأعجبني ترداد حرف الكاف في الكويكات. فعاجلت ضحكتي قبل أن تنطلق، لولا صوت امرأة جاء من وراء المزولة غرباً:

- البنت ليست نائمة يا شكرية، البنت ميتة يا شكرية.

ثم تناهت إلينا صرخة مخنوقة، فاختنقت أنفاس الجمع حتى انحبست الصرخة، فعادوا إلى استجوابي. فقلت: لا.

- أنا من المنشية. لم يبق فيها حجر على حجر، سوى القبور. فهل تعرف أحداً من المنشية؟

- لا

- نحن هنا من عمقا، ولقد حرثوها، ودلقوا زيتها. فهل تعرف أحداً من عمقا؟

- لا

- نحن هنا من البروة. لقد طردونا وهدموها، هل تعرف أحداً من البروة؟»

ثم تواصل الأصوات الانتساب إلى القرى التي دمرت:

- نحن من الرويس

- نحن من الحدثا
- نحن من الدامون
- نحن من المزرعة
- نحن من شعب
- نحن من ميعار
- نحن من وعرة السريس
- نحن من الزيب
- نحن من البضة
- نحن من الكابرى
- نحن من أقرت (ص 22-23)

المشهد مأسوي يزيده مأسوية تكرار عبارة: «نحن من. . .» يعقبها اسم قرية طرد أهاليها لتوّهم منها، ويعرف المتشائل لأنه يحكي الحكاية بعد سنين، ونعرف نحن القراء لأننا نقرأها بعد سنين، أنها قرى مُحيت من على الخريطة. تبدو الأصوات ككورس في مأساة إغريقية يقطعها فجأة تعليق مضحك يخلخل وطأة المأساة دون الانتقاص من حجمها. تجتمع المأساة والمهزلة، الثقل والخفة، الكارثة الجماعية والنجاة المفردة، وعي الكارثة والغفلة البلهاء. ومسجد عكا، والمدينة العتيقة وقلعتها وحكايتها، وكلام شيخ مسجدها الجامع عن الغزاة السابقين تضع المشهد كله بجده وهزله في سياق يضبط العلاقة بين المرحلة والزمان.

حكاية الجليل ركّزها إميل حبيبي في هذا المشهد الفذ، أما إلياس خوري فيبسطها بطول الرواية، ويفصلها في عشرات الحكايات ذات المصادر الموثقة.

2- توثيق التاريخ الشفهي:

لم يجمع بعد التاريخ الشفهي لفلسطين، وبجهده الفردي جمع إلياس خوري كمّاً كبيراً من شهادات أهالي قرى الجليل الذين يعيشون في مخيمات لبنان. يحكي خليل تفاصيل ما حدث وهو يستخدم في رواياته قدراً لا يستهان به من تلك المادة الوثائقية. يغتني النص بعشرات الوقائع مسرحها قرى الجليل: في الغابسية، ودير

الزيتون، ودير الأسد، والبعنة،والكويكات، والكابري، وجدين، والصالحية، وميعار، وشعب، والبروة. يستحضر الراوي سقوط هذه القرى، مقاومة الأهالي، تدمير البيوت، القتل الجماعي والرحيل. يقدم النص مادة وثائقية هائلة يتصدرها قرويون، منهم من يبقى، ومنهم من يرحل إلى المخيمات، منهم من يتحول إلى ولي، ومنهم من يفقد عقله، ومنهم من يخلف أولاداً يتوزعون على المنافي.

في مقابلة مع جريدة **الحياة** يقول إلياس خوري بشأن **باب الشمس**: «طموحي هو الوصول إلى نص تتوالد فيه الحكايات إلى ما لا نهاية مثل «ألف ليلة»، لا أحد يستطيع اليوم كتابة نص شبيه بألف ليلة. . . لكنني أسعى إلى فتح النص الروائي على التعدد الحكائي الذي يسمح للقارئ بأن يقرأ ما يشاء ويساهم في تأليف الحكاية».

وفي ظني أن هذا الطموح النظري أربك نص إلياس خوري لأن الحكايات هنا موجعة ومرهقة تضغط على القارئ بما تحمله من شحنة عذاب مكثفة، تتتالى الحكايات وتتكاثر الشخصيات، وقبل أن نألفها ينتقل الراوي إلى واقعة شبيهة وشخصيات أخرى استبدلت بها. يقول الراوي إنه يغرق في الحكايات، يحاول ربطها بعضها ببعض ولكنها لا تترابط (ص35) ولا بأس ولا خطأ في عدم الترابط بل هو أسلوب مشروع في الكتابة، ولكن المشكلة تكمن، في تقديري، في ذلك التكرار الذي يثقل على القارئ. ربما هي المادة الوثائقية الوفيرة التي لم يستطع إلياس خوري مقاومة إغراء الاستفادة من القدر الأكبر منها.

3- حذاء للعاشق:

حيفا 1948 المدينة على وشك السقوط. الإسكافي حنا شمّاس، في رواية **أرابيسك** لأنطون شمّاس، يذهب إلى زميله الأرمني طالباً النصح فيقول له الأرمني (خبير إذن في علوم الشتات) «ضع بيتك في حقيبتك، وثقتك في قدميك كما يليق بإسكافي، واستعد». ويقول الراوي إن أباه- الذي لم يبلغ أبداً مرتبة اللاجئ بشكل كامل- سوف يحرص، منذ تلك اللحظة،على صنع أحذية نعالها قوية تنفع صاحبها سنين طويلة وكثيرة، في المطر وفي القيظ، في الطرق الوعرة والموحلة، حذاء لكل الأغراض، يصلح لحضور حفلات البيوت العريقة، ويصلح أيضاً للخوض في أزقة أكثر المخيمات بؤساً. في قبوه المغلق يصنع الإسكافي تحفة عمره. يجسد

فيها فكرة الحذاء، مثاله المطلق (ص185). وعندما ينتهي من صنعه تكون حيفا سقطت في يد الصهاينة.

ديسمبر1948: المجاهد محمود الإبراهيم الذي شارك في ثورة 1936، والمقاومة التلقائية للأهالي عام 1948، جاء متسللاً من لبنان وهو يجلس في ضيافة شخص من معارفه في انتظار أن يأتي له شاب من شباب القرية بالصندوق المخبأ في جدار بيته المهجور في دير القاسي التي طرد أهاليها. في قدميه ذلك الحذاء «أتطلع إلى ذلك الحذاء المدهش وأتساءل إلى أين يقودني» (ص219). ينتهي المطاف بالحذاء في قدمي المجاهد محمود الإبراهيم.

يجعل أنطون شمّاس هذا الحذاء مجازاً للشتات الفلسطيني، لمسعى ملايين البشر إذ تضطرهم النكبة للطواف بين البلاد.

في كتابته ينحو أنطون شمّاس منحى شعرياً قائماً على التكثيف، وعلى توظيف الإمكانات الإيحائية للصورة الرمزية، وغالباً ما يستطيع تشكيل صور طريفة ومدهشة بخلق علاقة مستجدة وغير متوقعة بين الدال والمدلول. وصورة الحذاء مثال على ذلك، وهناك أمثلة أخرى.

وأخيراً الخازوق:

يختار إميل حبيبي اللاّ بطل مركزاً لروايته، إنه العاشق بالمعكوس، فلم يكن حبيبي بتكوينه الفكري والمزاجي وبحسه الساخر ليكتب بطلاً أسطورياً تلتقي في مسيرته عناصر الملحمة الفلسطينية. قدم صياغته الخاصة لذلك الجدل المركب في حياة شعب بين نثر الحياة اليومية والشعر الكامن فيها، الخوف الذي يدفع بالإنسان إلى ما لا يليق بإنسان وتلك الجذوة المدهشة التي يستطيع البشر، رغم كل شيء، الاحتفاظ بها. المتشائل ذلك الذي يجمع بين المتناقضات ويتعاون مع عدوه خوفاً، ويسايره اضطراراً، وينتهي على خازوق؛ تناديه يعاد الأولى، ويناديه الشاب الذي يحمل جريدة وفأساً يريد اقتلاع الخازوق، ويناديه سعيد الملك، ولكنه يتشبث بخازوقه.

بعد سنوات سوف يكتب إميل حبيبي في افتتاحيته للعدد الأول من مجلة مشارف في أغسطس 1995:

لعلكم تذكرون أنني لم أجد من موئل لسعيد أبي النحس المتشائل، في وطنه، سوى رأس خازوق. ولم يدر في خلدي في ذلك الزمن السحيق، أن الخازوق هو مكان عال يصلح منه الإشراف على آفاق قرن جديد وألف جديدة من السنين، بل لم يدر بخلدي أن لا يجد شعبي مكاناً في وطنه، بعد هذا العمر الطويل، سوى رأس خازوق.

ولكن حتى ولو كانت هذه هي صورة الواقع الحقيقية... فإننا نفضل رأس الخازوق فوق تراب الوطن على رحاب الغربة كلها. فقد وجدناها كلها، حراباً وفراشها أشبه بفراش فقير هندي: رؤوس مسامير أو خوازيق صغيرة وكبيرة على قدر المقام[6].

بدا حين نشرت **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل** عام 1974 أن إميل حبيبي يكتب عن نهاية مرحلة في حياة عرب 1948 ويبشر ببداية مرحلة جديدة، (تنظر يعاد إلى المتشائل محمولاً على ظهر شيخ الفضائيين وتقول: «حين تمضي هذه الغيمة تشرق الشمس») ولكن العين الثاقبة للكاتب الذي التقط الواقع التاريخي بدقة مدهشة استطاع حتى وهو يثير بكتاباته وتصريحاته الموجعة حول ما يسمّى بالسلام ويهاجم المختلفين معه، أقول مرة أخرى يلتقط إميل حبيبي جوهر اللحظة.

كان آخر ما كتبه إميل حبيبي قبل رحيله نص عنوانه «سراج الغولة». في النص أصوات متقاطعة: استرجاع لمساحات من الطفولة والشباب المبكر، آراء سياسية تدعو إلى القبول بإسرائيل، وتدافع عن السياسات الراهنة، وصوت مكتوم، يأتي من ذلك القبو حيث الذاكرة حافظة للخبرات المتراكمة يقول غير ذلك؛ خطاب مهيمن وخطاب نقيض يفرض نفسه تلقائياً فيجد الكاتب نفسه يعنون المقال «بسراج الغولة». «ولكن ما شأن سراج الغولة؟» يقول إميل حبيبي:

كانت جداتنا يحكين لنا حكايات شعبية متوارثة عن «سراج الغولة». فالغولة تقعد في الليل، على قارعة الطريق وتشعل سراجها. فيأتي المسافر المتعب على قدميه نحو هذا الضوء معتقداً أنه «نار القرى» أى

---

(6) **مشارف**، 1 (أغسطس 1995)، ص12.

الضيافة. وكان حاتم الطائي، الذي يضرب به المثل على كرم الضيافة يشعل النار أمام مضارب قبيلته حتى يهتدي المسافر إليه. فينزل أهلاً ويطأ سهلاً. ومن هنا جاءت تحيتنا التقليدية للضيف أن أهلاً وسهلاً. أما الغولة فتضيء سراجها ليأتيها المسافر التائه لقمة سائغة وهو لا يدري. فهل هذا هو حالنا الآن؟[7].

(7) مشارف 15، مايو (1997).

الأرض بتتكلم عربي(*)

فلسطين في شعر فؤاد حدّاد وأمل دنقل

يصعب أن نقصر حضور التجربة الفلسطينية في أدبنا العربي الحديث على النصوص التي جعلت من القضية الفلسطينية ووقائع الصراع العربي الإسرائيلي موضوعاً لها. لقد تداخلت حكاية فلسطين مع حكاية العرب لما يقرب من قرن من الزمان، بل شكّلت في كثير من الأحيان محوراً للحكاية. ومن هنا فإن نصوصاً عديدة لن تشير إلى فلسطين، ولن تغنّيها أو تحكي عنها أو تصور أبناءها وبناتها، ستأتي إلينا مروراً بفلسطين، مسكونة بأطيافها، محكومة بما ترسّب في الوعي منها. بل أذهب أبعد من ذلك حين أقول إن دارس تاريخ أدبنا الحديث قد يجد في تلك التجربة الفلسطينية التي عاشها العرب تفسيراً لتجديدات وتحويلات على مستوى الشكل الفني. ولكن هذا موضوع آخر لا مجال الآن للخوض فيه.

أما النصوص التي جعلت من فلسطين موضوعاً مباشراً لها فهي عديدة ومتفاوتة في قيمتها تتراوح ما بين النوايا الطيبة، والتمكّن من الإحاطة. أنتج الكتّاب العرب عن فلسطين شعراً بالفصحى وبالعامية، قصائد عمودية وأخرى متحررة من العمود لحساب التفعيلة أو قصيدة النثر. كما أنتجوا القصة القصيرة والرواية والمسرحية. وعلى سبيل المثال وليس الحصر، وفي بلد كمصر وحدها، بإمكاننا الإشارة إلى مسرحية **النار والزيتون** لألفريد فرج، و**وطني عكا** لعبد الرحمن الشرقاوي، و**الغرباء لا يشربون القهوة** لمحمود دياب، ورواية **بيروت بيروت** لصنع الله ابراهيم و**الحب في المنفى** لبهاء طاهر، وإلى قصص جمال الغيطاني **أوراق شاب عاش منذ ألف**

(*) نص المداخلة التي قدمتها في ندوة «من أجل ثقافة نقدية: تحية إلى إدوارد سعيد»، بيروت، 29 يونيو- 2يوليو، 1997. نشرت على حلقتين في **أخبار الأدب**، 10 مايو 1998 و 17 مايو 1998.

عام وقصة يحيى الطاهر عبد الله **«ثلاث شجرات كبيرة تطرح برتقالاً»**. أما في الشعر فكتب معظم الشعراء المصريون قصائد عن فلسطين، وأفرد فؤاد حدّاد لشعره في الموضوع كتاب **الحمل الفلسطيني**، وأمل دنقل **أقوال جديدة عن حرب البسوس**، وعبد الرحمن الأبنودي **الموت على الإسفلت**. وليست هذه العناوين سوى النماذج الأبرز بين كم أكبر من النصوص.

في هذه الورقة أتناول نصوص فؤاد حدّاد وأمل دنقل وآمل أن يفسر السياق مبررات هذا الاختيار.

في عام 1985 أصدر فؤاد حدّاد ديواناً بعنوان **الحمل الفلسطيني**(1) جمع فيه قصائده الفلسطينية المنشورة في مجموعات شعرية سابقة. صدّر الشاعر ديوانه بعبارة: (مختارات من شعري عن أيام الوطن اللاجئ إلى يوم الوطن المنصور) ثم أعقب هذه العبارة باقتباس الأبيات الاستهلالية لقصيدة «في خط النار»:

ولا في قلبي ولاعنيّه

إلا فلسطين

وانا العطشان ماليش مايه

إلا فلسطين

ولا تشيل أرض رجليّه

وتنقل خطوتي الجايّه

إلا فلسطين.

تبدأ المختارات بنص من «على أعتاب الحضرة الزكية»:

أول ما نبدي نصلي على النبي

سيد ولد عدنان رسول الله

ادعي لنا وانصرنا على الكفار

دول أخرجونا يا نبي من الديار

ثم،

أجدادنا في الوطن قبورهم بعيدة

---

(1) فؤاد حدّاد، **الحمل الفلسطيني**، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1985.

أولادنا في خيامهم يتامى صغار

يعتمد حدّاد الاستهلال التقليدي في السير الشعبية (المعروف «بالصلاة على النبي») الذي يبدأ به راوي **الهلالية** وغيرها من الملاحم الشعبية إنشاده، ولكنه لا يخصص الاستهلال كاملاً لمدح الرسول، بل يشرع في البيت الثالث مباشرة في طرح موضوعه، مخاطباً الرسول، شاكياً همّه له لينتقل بعد ذلك إلى مخاطبة القدس ثم مخاطبة فلسطين:

ردي علينا من قريب يا بلدنا

مدي علينا الظل والأشجار

وكلمينا عن شقى الحرية

وحمّلينا رسالة الأحرار

وسمّعينا من الآيات: وأعّدوا

في الذاكرة منقوشة والأبصار.

يحقق حدّاد في الاستهلال مجموعة من المهام: يتقمص دور الراوي الشعبي، يطرح موضوعه الفلسطيني مضفوراً بتراث راسخ في وجدان المستمعين فيدرجه في سياق موروثهم الشعبي، يختار من هذا الموروث قيمة المواجهة، وأيضا يضبط العلاقة بين اللحظة الراهنة وحكاية ممتدة في التاريخ. وبهذه الافتتاحية يُحوِّل الشاعر المحتوى الديني للاستهلال إلى محتوى جديد لا ينفي المحتوى الأصلي، بل يبقيه رافداً من روافد الدلالة، وجسراً متيناً بين المرسِل والمستقبِل.

وبعد هذا المدخل يورد حدّاد قصيدة يستبدل بعنوانها صورة لخبر في جريدة الجمهورية بتاريخ 12 إبريل 1982، والقصيدة، على غير باقي قصائد الديوان، مكتوبة بالفصحى. عنوان الخبر: «جندي إسرائيلي يقتحم المسجد الأقصى ويقتل ويصيب العشرات». ثم تفصيل الخبر: «ارتكب جندي إسرائيلي أمس جريمة جديدة داخل المسجد بعد جريمة إحراق المسجد في أغسطس عام 1969. اقتحم الجندي ساحة المسجد أثناء الاحتفال بعيد الفصح وأطلق النار على كل الموجودين وأسقط عدداً كبيراً من الضحايا. التفاصيل في الصفحة الثانية». يترك حدّاد تفاصيل الخبر للجريدة ليستبدل بها تفاصيل قصيدته، يقول:

ما هذه بالمرة الأولى

بل إنها المرة الأولى

هي دائما المرة الأولى

تتجاوز الإشارة مهاجمة المصلّين في الأقصى إلى تاريخ شخصي من القهر:

قد كان من قبلي أبي مغلوباً

وأحس حين يداس في كبدي

ببكائه للمرة الأولى

ولقد تعلمت القوافي له

لغة ومعصية وإدراكاً

ومعيشة ضنكاً ووارفة

حتى جعلت بكاءه يصرخ

قد كان جدي قبله مغلوباً

خلدت هناك المرة الأولى

تلتقي في المكان الأزمنة: المسجد الأقصى خارج القصيدة مكان محمّل بحكايتنا مع الزمان، ولكن الشاعر، إذ يضيف إلى محموله تاريخه الشخصي مضفوراً بجزء من تاريخ مصر أثناء الاحتلال البريطاني، يوسِّع الأفق الدلالي للصورة، ويحوّلها من رمز عام دال على فلسطين أو العرب أو المسلمين إلى معادل لأصله وفصله، حكاية جده وأبيه وتكوينه كشاعر. ومن هنا:

إني رهيف مثل أرض تداس

يا حسرتي في المسجد الأقصى

يا أيها البكاء ما يدريك

بالموت تحت سنابك الخيل

أم مت بالطلقات مقتولا

قل لن يريك الموت حين يريك إلا ذهول المرة الأولى

يخرج منطق القصيدة وصياغتها المتكرر من الأحداث من دائرة التعود إلى حيّز يجمع بين «ذهول المرة الأولى» والخبرة المتراكمة لأجيال مغلوبة على أمرها. (تستحضر الإشارة لسنابك الخيل، بعد الإشارة للأقصى، دخول جنود نابليون بخيولهم إلى الجامع الأزهر). ليس الماضي هنا حكاية سالفة بل واقع يستعصي

على المضي، لا يبهت، لا يأفل، لا تخف وطأته، إنه أفعال مضارعة تتكرر، فتحمل مع كل تكرار وطأة المرة الأولى مضافاً إليها محمول المرات السابقة. والشعر في هذه القصيدة، وغيرها أيضاً من قصائد فؤاد حدّاد، عمل في مواجهة المهانة، شغل مؤسس على الوعي والتمرد والإحاطة بالحياة، ضيقها واتساعها معاً. إنه عمل والشاعر عامل وردية:

موالي يحضر للعمل في ميعاد

وردية اللى استشهدوا امبارح

وكل مصري في الميعاد يحضر.

والشاعر في النص، بالتناوب وأحيانا في الوقت نفسه، هو الراوي الشعبي للسيرة، وهو امتداد الشاعر العربي القديم، وهو أيضا مشروع وليّ:

أم ليس بعد الموت أعمال

بل إن للشهداء والشعراء بعد الموت أعمالا»

في قصيدة «شريان فلسطيني» يتقمص الشاعر دور المسحّراتي، وهي شخصية لها ملامحها المستقرة في وجدان المتلقي، لها تاريخها وتراثها وقيمها الملازمة لها خارج النص. يُدخلها حدّاد في نصه قناعاً يتيح له وصل الماضي بالحاضر، ووصل الشفهي بالمكتوب، وإمكانية توظيف الموروث الديني بإعادة توجيه آفاقه. ولا يقوم توحد الشخصيتين (المسحّراتي والشاعر) على مجرد تواز بينهما (فكل منهما يستخدم كلماته وإيقاعاته لإيقاظ النائمين)، بل على امتصاص الشاعر للمسحّراتي لحساب مشروعه تماما كما تتشرّب القصيدة النص الشعبي الذي تعارضه لصالح نص مختلف. يحتفظ المطلع بالصوت الأصلي القديم:

إصحى يا نايم

وحّد الدايم

بكره ان حييت

الشهر صايم

والفجر قايم

اصحى يا نايم

وحّد الرزّاق

رمضان كريم.

ومن هذا الاستهلال الذي يبسط المشترك الموروث ينتقل حدّاد إلى: «مسحَّراتي من جنود الأرض/منقراتي كل دقة بفرض» فتعكس كلمة «جنود» معنى جديدا على كلمة «مسحَّراتي»، وإن ظل هذا المعنى معلقاً حتى يتأكد ويتعزز ببيت لاحق يقول «القدس لاحت في الطريق حضناه». وهنا يجد المتلقي نفسه يستقبل من المسحَّراتي الأليف رسالة مغايرة لا تنفي الرسالة القديمة بل تطورها وتوسعها بإضفاء معنى جديد عليها، معنًى يتشكل متصاعداً وتدريجياً متجاوزاً الوعي الديني، إلى الوعي السياسي بفلسطين، إلى وعي العصيان لدى كافة المقهورين:

جرح الملاجئ عمره ما يتلم
تفنى الليالي ولا يبور الدم
ولا طيارات الأمريكان تمنع
النور من المصنع
ولا كل ريف تحت السما يسمع
طير الحمام يسجع
ولا ابن انسان الأمل يرضع
ولا ليل شجاع يولد نهار أشجع
ولا بد يوم أرجع
ويمد في كل العرب حبلي.

ولأن القصيدة دائرية في بنائها يتدرّج الشاعر عائداً إلى فلسطين:

شيليني يا دنيا قبل النور وحطيني
بالراحة بالقوة في الريح الفلسطيني
خليني قبل الصباح أعرف صلاح ديني

وبالعبارة الأخيرة في هذا المقطع وازدواج المعنى فيها يكون حدّاد أتم مهمته وأعدّنا تماما للمقطع الختامي من قصيدته، وهو إعادة للمقطع الأول لا تدخل في باب التكرار أو التأكيد لأن المتلقي سوف يقرأ الآن «إصحى يا نايم وحد الدايم» بشكل مختلف بعد أن تغير المحتوى نتيجة لشغل الشاعر في التشكيل الدلالي لنصه.

اكتسبت قصيدة فؤاد حدّاد «الأرض بتتكلم عربي» شعبية واسعة بعد أن غنى الشيخ سيد مكاوي بعض مقاطعها. يقول لنا حدّاد في مقدمة ديوان **نور الخيال وصنع الأجيال في تاريخ القاهرة**[2]: «هذا الديوان كُتب رداً على النكسة.» و«كان أول بيت كتب في... (الديوان) «الأرض بتتكلم عربي». وجاء تفصيل هذا البيت ليس فقط في القصيدة التي تحمله عنواناً بل في ديوان كامل حشد فيه الشاعر الملامح الثقافية للقاهرة المعاصرة، والقاهرة المملوكية (لثراء العناصر الثقافية لتلك الفترة، وأيضاً لأنها الفترة التي عايشت لأجيال الصراع مع الصليبيين وحسمته بالنصر النهائي عليهم). يكتب فؤاد حدّاد عن وقائع التاريخ وأبرز رموزه النضالية والثقافية: يكتب عن صلاح الدين، كما يكتب عن رفاعة وعرابي وسعد زغلول وسيد درويش ومختار والشيخ محمد رفعت وبيرم وفاطمة فيلم «العزيمة»، ثم ينهي الديوان بقصيدة ختامية عنوانها «عبد المنعم رياض».

من قصائد الديوان التسع وعشرين تبدأ خمس عشرة قصيدة بالشكل التالى: «يا سامعين أبناء بلد واحدة/ تحت السما الواحدة» وبهذا الاستهلال يتقمص الشاعر صوت راوي السيرة الشعبية ويحكي عن وقائع التاريخ:

هذا صلاح الدين فتى مقدم
حامل لواء الفتية والأجناد
فوق الخيول المسرجات الجياد

ويواصل المقطع وصف الجيوش المتجهة شمالاً إلى فلسطين ثم يقطع الوصف الدعاء ليعقبه وصف جديد:

يا رب تشفي الصدور
يا رب توفي الأمهات النذور
يا رب تمنع عن ولادنا الويل
والبحر من دمياط يحيّى السيل
واترتبت ع الخطوة رجل الشهور
والصبر أملك من عنان الخيل

---

(2) فؤاد حداد، **من نور الخيال في صنع الأجيال في تاريخ القاهرة**، مؤسسة روز اليوسف، القاهرة، 1982.

حتماً على قدام وحتماً ندور
والحصن في عكا عظيم الليل
يلقى الآدان بيشق فوق السور

ويواصل المقطع إلى نهايته ثم يأتي مقطع اللازمة:

الأرض بتتكلم عربي **وقول** الله
إن الفجر لمن صلاه
ما تطولش معاك الآه
الأرض بتتكلم عربي

وفي الأبيات التالية تتكرر صيغة الأمر في الأفعال:

الأرض بتتكلم عربي ومن حطين
رد على قدس فلسطين

ثم يعود الشاعر لحكايته عن كيف تتكلم الأرض بالعربي فيقول:

الأرض بتتكلم عربي جدورها جدود
مد اتوسع زيّ العود
انت الباكر والمولود

ثم

واصل كالسيل المجتاح
فتحك يا عبد الفتاح

هي خمسة أفعال في صيغة الأمر، تعكس أربعة منها على أولها معنًى جديداً وكأنها ترتبط بعلاقة شرطية إن تفعل الأربعة الأخيرة تكون حققت الفعل الأول. كذلك فإن تغير صيغة الأفعال إلى الأمر يجعل للمخاطب (بالفتح) حضوراً عينياً. وعلى غير قصيدة «شريان فلسطيني» فإن ختام قصيدة «الأرض بتتكلم عربي» يختلف عن بدايتها. تبدأ القصيدة بموال وتنتهي بمقطع أقرب للقصيدة العمودية القديمة القائمة على وحدة البيت ووحدة القافية مع شيء من التعديل، والبيت الأخير من المقطع والقصيدة اقتباس من القرآن: «نصر من الله وفتح قريب». إذن فالموال والقصيدة القديمة والنص القرآني، وصلاح الدين الذي يعرفه الجميع، وعبد الفتاح مشروع الجندي المجهول، والقاهرة والشام، وحصن عكا، وجذور

الشجر وقبور الأجداد كلها عناصر تقدمها القصيدة كجزء من تلك اللغة التي تتكلمها الأرض. ورغم أن القصيدة مكتوبة بالعامية المصرية فهي كالعديد من نصوص حدّاد محملة بأصداء الشعر العربي القديم، فوصف حصن عكا بأنه «عظيم الليل» يستحضر «أرى العراق طويل الليل»؛ و«الخيول المسرجات الجياد» «والصبر أملك من عنان الخيل» تربط النص بكتابة الأسلاف وأساليب حياتهم.

يواكب حدّاد الحدث الفلسطيني ولا يراه منفصلاً عن سياق كامل: عربي وأممي. في قصيدة «على كل شيء يتحرك» يكتب: «مكتوب أشم الوطن/ في كل طير مدبوح»، ثم

آخر خبر في النشرة
مفتوح على أمر صادر
للأسلحة والعسكر
بالضرب على كل شيء يتحرك
إن كان خيال قناصة
طول السطوح والرصيف
وان كان رغيف ورصاصة
وان كان إيديّا بسلامي
ودراعي بالمقاديف
وان كان جنين فييتنامي
وان كان عطش أيامي
على كل شيء يتحرك
وان كان مثل من كلامي
ودنشواي من حمامي
ونزع من أوهامي
ورقم قصاد الدم
في الاقتصاد النامي
وان كان رجال سايبين
الكدب للكدابين

على كل شيء يتحرك.

وتتصاعد أبيات القصيدة بوحدة الوزن وتكرار القوافي وعبارة «وان كان» في مطلع الأبيات في كريشندو موسيقي يرصد ويراكم عناصر الحياة المستهدفة، يكتبها حدّاد في خمسين بيتاً يحمل كل بيت منها تفصيلة من تفاصيل هذه الحياة. تتوالى الأبيات لتقطعها لازمة «على كل شيء يتحرك». وفي نهاية الكريشندو تأتي الأبيات الختامية: «آخر خبر في النشرة/ يقول: «وقد مات واحد على الأقل». وسواء اعتمدنا ما تقوله النشرة أو كذّبناه فإننا نرى هذا الواحد في سياق شراسة الضرب على كل فعل للحياة، وأيضاً في ضوء زخم الحياة التي استحضرتها القصيدة بعشرات التفاصيل التي أوردتها. إن فلسطين مبثوثة في القصيدة، في كل شيء يتحرك وهي أيضا تطل تعييناً «وان كان عيون الولد/ تنقل مكان الوتد/ اللى اتوجد لخيامي» ثم «وان كان سبق واستشهد» (إشارة لقصف مقابر الشهداء) «وان كان شرف وضمان/ لإدين تلم حطامي/ في مفترق عمان».

يصعب التوقف تفصيلاً أمام كل قصائد الديوان أو حتى أهمها، ولكنني أنتقل لتناول ثلاثة نصوص كتبها حدّاد بعد غزو لبنان عام 1982. هي نصوص غنائية يعبر فيها الشاعر بشكل مباشر عن نفسه. «إملوا علينا البيت» قصيدة يسكنها صوت واحد ومركّب من المشاعر المتجانسة المتكاملة. تتحدث أنا الشاعر بصيغة الـ «نحن»، متوجهة إلى الأنتم، ولا ترد صيغة الأنا إلا في مطلع القصيدة وفي الختام وفي أربعة أبيات متناثرة فيها. يقول حدّاد:

بكيت مسحت دموعي

بامسح دموعي بكيت

إملوا علينا البيت

إملوا علينا المخيّم

إملوا علينا الظلام

أنا القتيل المتيّم

إملوا علينا الشجن

أنا قتيل اتسجن

قتيل في يوم الفطام

إملوا علينا الهوا

ثم «إملوا علينا البيت/ إملوا علينا الطريق» وبعدها،

إملوا علينا الصرخة

إملوا علينا الكلام إملوا علينا الفرحة

قليله يوم الانتقام

بكيت

مسحت دموعي

بامسح دموعي بكيت

إملوا علينا البيت

هناك حرارة الصوت الذي يؤكد درجة الوحشة بالتكرار الملحّ لكلمة «إملوا»، وهناك أيضا هذا الالتباس والتداخل بين المخاطب والمخاطب. من الذي يتكلم؟ هل هو الشاعر ينادي على القتلى؟ هل هم قتلى شاتيلا ينادون الفلسطينيين الذين رحلوا؟ هل هم الفلسطينيون الذين رحلوا يخاطبون من بقي؟ هل هم اللبنانيون الذين تحالفوا مع الفلسطينيين ثم تُركوا لمواصلة المواجهة وحدهم؟ ليس الغموض هنا مجانياً، ليس لعبة تقنية هوجاء بل هو مصدر أساس من مصادر الدلالة والبلاغة في النص، إذ إن هذا التعدد والالتباس يبقي النص مفتوحاً على مواقع مختلفة تشترك جميعاً في الشعور بالوحشة والعري وفجيعة الفقد.

على غير قصيدة «إملوا علينا البيت» ذات الصوت الواحد تتعدد الأصوات في قصيدة «النبض» رغم أن الشاعر يكتب تجربته الذاتية، لا يغنيها بل يحكيها: «كنت دايخ والا خايف أقع/ والا بسأل نفسي لأجل المر/ اللى يتلقاني بين الرياح». يُنصح الشاعر بأن يستعين على بلواه «بشقفة مرايا» فيأتي بها من الشارع، «المرايا في إيدي زي الدوا/ المرايا في إيدي زي السلاح/ المرايا تردني وترد». هي قصيدة مراجعة ومساءلة للذات. أول ما يرى في المرآة صورة أبيه «راجع بالحصان مهزوم/ خطوة تتجرجر وخطوة تزوم». ومن الأب ينتقل في البيت التالي مباشرة إلى «صهد يوم أحمر في عز الصيف/ مستمر ومنتهي بيقدح» هل هي إشارة إلى يونية 67 أم يونية 82، أم مذابح شاتيلا أم أيلول عمان؟ أم نذهب أبعد من ذلك ونعود بذاكرتنا إلى موقعة التل الكبير التي هزم فيها عرابي، وكانت أيضاً في شهر

سبتمبر؟ بعد عدة أبيات تبدو الاشارة أكثر تحديداً:

كنت مش قابل أكيد مش قابل
يدبحوا الشجر اللي كان والدي
يدبحوا الشجر اللي كان طيني
يدبحوا الشجر الفلسطيني
في المرايا صوتي بيودّي
في المرايا صوتي حايجيني

ولكن المشهد الذي يحمله البيت التالي مباشرة هو نعش فؤاد حدّاد وصوت يصيح به «شيخ فؤاد يا شيخ فؤاد حاتطير والا راح تتقل على كتافهم/ والا تتسمر في نور الأرض». وإذ يستخدم حدّاد المعتقد الشعبي بأن نعوش الصالحين تكون خفيفة وتطير ونعوش أصحاب الخطايا تثقل على أكتاف المشيعين ويوظف ما في الصورة من الإيحاءات، يضيف إليها بديلاً ثالثاً «تتسمّر في نور الأرض» ليعود بعد أبيات أخرى يعزز البيت ببيت عن التشبث بالبقاء في المكان «عيشي يابس قلبي ما ينفعش/ يتحمل فوق ظهر بغلتنا/ شيخ فؤاد مش راح يطير النعش». ينعكس المعنى. تسمّر النعش في نور الأرض، ولم يعد ثقله علامة على خطاياه بل اختيار للبقاء. يرى الشاعر نفسه ميتاً، ليس فقط لأنه يتوحد تماماً مع من قُتلوا في بيروت، ولكن أيضاً لأنه يعي عجزه التام

وانت نايم جته فوق السرير
... وانت مش عارف تشوف ظلك
وانت مش عارف علاج العطش
وانت مش عارف علاج الجوع
وانت مش عارف علاج الخيانة

يتحرك الصوت بين الأماكن والحالات: بيروت، صيدا، صور، حلب، الصعيد الجوّاني، الحزن، المرارة وتتكرر اللازمة: «إسمه إيه كان إسمه إيه الدم؟» تعيد صياغة العبارة المصرية الدارجة «هو كان دم واللا ميه!». المرآة تعكس عناصر المشهد،

المرايا في إيدي زي الدوا

المرايا في إيدي زي السلاح

ناوية تتعذب ولا يرتاح

قلبها غير لما تصبح شاهده

إني حاطط بكره قبل النهارده

كنت بالعربي بغنيلكم

كنت حالف تحت عين الله

إني آخد حقي من موتي

ليست مرثية إذن وإن كانت مرثية، يتوحد مع المقتولين في بيروت فيرى نفسه محمولاً على أكتاف المشيعين، ويعي عجزه عن الفعل فيرى في هذا العجز موتاً، ولكن مرآة الشيخ فؤاد، قصيدته، تستدّ له من موته، موته المزدوج، فهي قول-فعل. فالشيخ فؤاد «في حينا المرحوم/ البلد في بزازها بتخبي(ه)/ العيون السود تعيط بي(ه)/ والربيع بيفتح البرعم». وهذا عنده، ومهما تكاثرت عليه الأسئلة، يقين.

في قصيدة «الفُرجة» وهي من قصائده المتأخرة يندفع حدّاد في الحديث عن دوره كشاعر مستلهماً تراث الفخر العربي يقول: «كنت موال اللي صاموا رجب/ اللي ماتوا واللي كان ممكن/ لسه ممكن يصمدوا في بيروت»، ثم يواصل قائلاً إن صوته «كان منصة بتطلق الصواريخ/ واللا كان في السجن طبلية/ كان فلسطين اللي فاتّة في ريح/ البحيرة والدقهلية/ صوتي بيحب الشعار الطبل اللي زي الحبل والمبرد/ فيه أزيز الطيارات والخبز/ اللي يتّاكل في يوم الحصار» وهنا يقطع الصوت المتفاخر صوت آخر «أيوه فاهم أيوه فاهم فاهم»، «أيوه أنفي في التراب راغم» «مش حانام مجنون تِلِم في الظل/ راضي مش راضي الدموع بتذل/ تشبه الشكوى لغير الله/ مابقاش ويّاي غير عجبي». وهنا يبدو أننا وصلنا من التيه والعجب إلى وعي الانكسار الذي مع التيه يدعو إلى الشفقة، ولكن ليس هذا فؤاد حدّاد، إنه بدهاء يجد طريقه عائداً:

صوتي يبلع لقمتي ويحل

الحصان الرائع العربي

ينطلق بالنور ويتمايل

بالطرب الادهم أرق حصان
صوتي بيحب الصدى الهايل
المخوزق يشتم السلطان

من وعي الانكسار الذي يصيب الفخر بالذات في مقتل، يعود حدّاد إلى مساحة من الوعي بقيمة الذات وجمالها، ثم يقفز منه بشكل مباغت إلى التمرد العفي: «المخوزق يشتم السلطان» وهذه التدويرة في بنية النص تثريه بتعدد الأصوات المعبرة عن واقع يستعصي على التبسيط الذي يحوله إلى موضوع للفخر أو الرثاء أو التمرد، فهو واقع مركب متعدد الأصوات والعناصر والحالات.

كتب فؤاد حدّاد الأناشيد الحماسية عن فلسطين، من أشهرها «في خط النار» و«ازرع كل الأرض مقاومة»، ولكن فلسطين في معظم قصائده لم تكن موضوعاً بل جزءاً يستحيل فصله عن تجربته الذاتية، وتجربة التاريخ العربي. يكتب عن نفسه فيكتب فلسطين، يكتب عن فلسطين فيكتب لبنان، يكتب حكاية أبيه وجده فإذا بالحكاية حكاية بلاد العرب، ومنها فلسطين.

ولفؤاد حدّاد حكاية مركبة لا يضاهي خصوصيتها إلا خصوصية تكوينه الشخصي. جاء أبوه من لبنان واستقر في مصر، يعي فؤاد حدّاد أصوله (يكتب بعض قصائده باللهجة اللبنانية). كتب حدّاد حواري القاهرة وملامح حياتها الشعبية كما لم يكتبها سوى بيرم التونسي الأصل. ودخل حدّاد المعتقل متهماً بالشيوعية وقضى الفترة من 59 إلى 64 في الواحات وعانى من قمع النظام الناصري، ولكن حدّاد نفسه مجّد عبد الناصر وأفرد له بعد وفاته ديواناً كاملاً بعنوان **استشهاد جمال عبد الناصر**، كما كتب السيرة النبوية في ديوان كبير الحجم هو **الحضرة الزكية**. ولم تكن كتابته عن عبد الناصر، ولا تغنّيه بسيرة طه الرسول وتقمصه دور منشدي السيرة النبوية تعرجاً في المسار، ولا تراجعاً في المواقف، بل كانت كلها تعبيراً عن طاقة شعرية قادرة على تمثل الوجدان الشعبي بثرائه وتعدد مصادره. وهذا الشاعر الذي اختار الكتابة بالعامية وتمكن من أن يكون أحد أبرز روادها هو امتداد واضح لتراث الشعر العربي القديم. ويسهل على دارس نصوصه تتبع النص القديم في إيقاعات شعره والصور والأساليب البلاغية وبنية الجمل والمفردات. هو باختصار يمتص عناصر الموروث الشفهي والمكتوب، الرسمي والشعبي، الديني والعلماني، يحشد كل عناصر الثقافة في مواجهة ما تتعرض له من محاولة للنفي.

فلسطين في نصه هي المجاز الجامع لشراسة هذه المحاولة للنفي، ولقيمة الوجود العربي القادر على الحياة. يختتم حدّاد قصيدة «جندي إسرائيلي يقتحم المسجد الأقصى» التي سبقت الإشارة إليها بالأبيات التالية:

هذا أتم الشوق
إلى أتم الفداء
هذا أتم الدم
لدى أتم النور
على أتم الأرض
تداس عند المسجد الأقصى.

وكأن حدّاد بحشده لعناصر الثقافة، والشوق أيضاً، حول الاسم الفلسطيني يحقق ما نسبه لصلاح الدين في قصيدة «قاطف العسل» حين يمر بيده:

على غزال لبنى في زهرية
آمن سهام الصيادين للأبد
رق باله
واتبسّم صلاح الدين

نقش الغزال، تثبيت حضورها وديمومتها وجمالها في مواجهة سهام النفي مهمة الشاعر الذي أوفى بقسمه: «كنت حالف تحت عين الله/ إني آخد حقي من موتي»، وكان.

ظاهريا يبدو الانتقال من قصائد **الحمْل الفلسطيني** لفؤاد حدّاد إلى قصائد **أقوال جديدة عن حرب البسوس**[3] لأمل دنقل المعروفة «بلا تصالح» انتقالاً يمليه الموضوع المشترك، وليس أداة الكتابة أو محتوى الشكل الذي يختاره ككل. ولكن النظرة الفاحصة تكشف لنا غير ذلك.

أبدأ بالقناع الذي يختاره أمل دنقل في قصيدة «مقتل كليب: الوصايا العشر». أتوقف أولاً عند مصدر القناع الذي يحملنا إلى التاريخ العربي القديم وكتب التراث المدون من ناحية، ويحيلنا أيضا، وفي نفس الوقت، إلى ملحمة الزير سالم،

---

(3) أمل دنقل، **أقوال عن حرب البسوس** في الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1995.

الملحمة الشعبية التي يتناقلها الرواة في ريف مصر، في القرى والنجوع. إن اختيار أمل لحرب البسوس ولمقتل كليب يحمل معه تقاطع والتقاء الشفهي بالمكتوب، والموروث القديم بالثقافة الشعبية الفاعلة في الوجدان الحالي. وباختيار قناع كليب يختار الشاعر أن يكون صوت القتيل. وباختيار العنوان: «مقتل كليب: الوصايا العشر» يرفع صوت القتيل إلى مرتبة قداسة النص الديني. ونعرف جميعاً أن الوصايا العشر هي عشر وصايا مختلفة ولكن وصايا كليب في نص أمل هي وصية واحدة (لا تصالح) تتكرر في المقاطع العشرة، تأكيداً وتعزيزاً وتعميقاً. تتكرر الوصية ولكنها في كل مرة تقدِّم حيثية مضافة تبرر ضرورة الوصية، وتتصاعد الحيثيات من الخاص إلى العام، من تجربة الماضي إلى تهديد المستقبل، من «هي أشياءُ لا تشترى» و«هل تتساوى يدٌ.. سيفهُا كان لكْ/ بيدٍ سيفُها أثكلكْ؟» إلى:

«لا تصالح إلى أنْ يعودَ الوجودُ لدورتِه الدائرة:
النجومُ.. لميقاتِها
والطيورُ.. لأصواتِها
والرمالُ.. لذرّاتِها
والقتيلُ لطفلتِه الناظره»

وعبر تفصيل الوصايا العشر يتحدد صوت القتيل، كليب الآتي من الزمان القديم، وصوت قتيل آخر لا يحتاج إلا لإشارات سريعة فهو حاضر في وجدان المتلقي لأنه جزء من تجربته المباشرة، إنه قتيل حروب إسرائيل على بلاد العرب. ولأن القصيدة مكتوبة على خلفية مفاوضات السلام المصرية الإسرائيلية والمعاهدات المصرية التي تلتها فسوف يتعرف المتلقي على صورة شهدائه في صوت كليب، وسوف يطفو في وعيه إلى جانب القتيلين شهيدان آخران هما الحسين وأوزيريس.

ونص القصيدة معلق بين القتيل والمخاطَب المطالب برفض الصلح والأخذ بثأر أخيه: إنه المهلهل بن ربيعة، سالم الملقّب بالزير، أخو كليب، وبطل السيرة الشعبية الذي يصفه الرواة: «بالأسد الكرار والبطل المغوار صاحب الأشعار البديعة والوقائع المهولة المريعة» (أنظر/ي تذييل أمل لقصيدته)، ولكن إذ يقف الشاعر ليلقي قصيدته يكون المخاطب هو المتلقي فتكون وصية القتيل موجهة له وتحيل إليه بصفته أخ القتيل الآخذ بثأره (فهو امتداد المهلهل).

يظهر القتيل كأنما على خشبة مسرح، ويخاطب جمهوره، ثم يغادر لتظهر من بعده اليمامة ابنته، تدلي بشهادتها: تبدأ أقوالها:

أبي.. لا مزيدْ!
أريدُ أبي، عند بوابةِ القصرِ،
فوقَ حصانِ الحقيقةِ،
منتصباً.. من جديدْ

إنها إذن تطلب المستحيل، يقول من يسمع قولها لنفسه. تعاجله بالرد:

ولا أطلبُ المستحيلَ، ولكنه العدلُ:
هل يرثُ الأرضَ إلا من بنوها؟
وهل تتناسى البساتينُ من سكنوها؟
وهل تتنكرُ أغصانها للجذورِ..
(لأن الجذورَ تهاجرُ في الاتجاهِ المعاكسِ؟!)

يربط الانتقال المباشر إلى الكلام عن الأرض بين اليمامة ابنة القتيل وفلسطين بشكل لن يخطئه المتلقّي. تتكرر في «أقوال اليمامة» عبارات العودة بشكل دال، فترد تسع مرات آخرها «كليب يعود»، وهو البيت الأخير في «المراثي». وتشكل هذه العبارات لازمة خفيّة تحكم البنية الداخلية للنص القائم على تشبث اليمامة بحقها. تبدأ اليمامة أقوالها بالحديث عن نفسها وأبيها كأنها لا تخاطب أحداً، ثم بدءاً من المقطع الرابع تتوجه إلى جمهرة من المستمعين، بـ«أقول لكم»، وتدخل في حوار تجيب فيه على الرأي المضاد وتستنكره وتدحضه بقدر ما تقدم وصاياها إلى أن تنهي أقوالها:

إن الحمامَ المطوقَ ليس يقدمُ بيضتَهُ للثعابين
حتى يسودَ السلام،
فكيف أقدِّم رأسَ أبي ثمناً؟
من يطالبني أن أقدِّم رأسَ أبي ثمناً..لتمرَّ القوافلُ آمنةً،
وتبيع بسوقِ دمشقَ: حريراً من الهندِ،
أسلحةً من بخارى،

وتبتاعُ من بيتِ جالا العبيدَ؟

لا يكسر أمل دنقل وهم القناع، إنها اليمامة ما زالت تتكلم، لكن حديثها شفيف يحيل لمعاهدات السلام والأهداف الاقتصادية وراء تلك المعاهدات، وتضمين «بيت جالا»، البلدة الفلسطينية القريبة من القدس، يحدث الربط المطلوب بين الحكاية القديمة والراهن السياسي لصراع محدد، بتعيينها للمكان الفلسطيني.

تُضمّن القصيدة في أبياتها الصوت النقيض القائل بضرورة الصلح بإعطائه الفرصة في التعبير عن نفسه بشكل مباشر أو غير مباشر في أقوال اليمامة التي تجيب على سؤال مفترض: لماذا لا تصالح؟ تبدأ «مراثي اليمامة» وهي الجزء التالي لقصيدة «أقوال اليمامة» بمقطع هو إجابة على السؤال الضمني: لماذا لا للصلح. تقول اليمامة:

صار ميراثُنا في يد الغرباء
وصارت سيوفُ العدو: سقوفَ منازلنا
نحن عبّادُ شمسٍ يشير بأوراقِه نحو أروقةِ الظل.
إن التُويجَ الذي يتطاولُ:
يخرقُ هامتهُ السقفُ،
يخرط قامتهُ السيفُ،
إن التُويجَ الذي يتطاولُ:
يسقطُ في دمِهِ المنسكبْ!

ولا تكتفي القصيدة بالرد على الصوت البراجماتي الداعي إلى الصلح، ولكنها ترفع الرفض إلى مرتبة التمرد المطلق: «خصومة قلبي مع الله.. ليس سواه»، عبارة تكررها اليمامة في حالة من التمرد الميتافيزيقي على قتل ترى فيه خرقاً لنواميس الكون والحق والعدل، ودورات الطبيعة. فالأب في الأبيات السابقة يكتسب ملامح آلهة الخصب القدامى: أوزيريس وتموز وقد تسرب دمه بين عروق النبات. تقول اليمامة:

هي الشمسُ، تلك التي تطلع الآنَ؟
أم أنها العينُ- عينُ القتيل-التي تتأملُ شاخصةً:

دَمَهُ يترسّبُ شيئا فشيئاً . .
ويخضرُّ شيئاً فشيئاً/ (. . .)
هي الشمسُ أم أنها التاجُ؟
هذا الذي يتنقّلُ فوق الرؤوس إلى أن يعودَ
إلى مفرق الفارس العربي الشهيدْ؟

وتصعب قراءة هذه الأبيات دون إرجاعها إلى مصادرها المصرية القديمة، حيث تتعدد الأساطير حول قرص الشمس والعين وتاج الملك وحورس، وتربط بينها. قرص الشمس هو رمز الإله رع، وكذلك العين التي يضعها فوق رأسه تاجاً، والتي تتجسد في إحدى الروايات على شكل حتحور إلهة الانتقام. وتربط بعض الروايات الأخرى بين رع وحورس، وتجعل من الشمس العين اليمنى لحورس، أو تصوره على هيئة قرص شمس مجنح يوضع في المعابد لدرء الأعداء لأنه، تقول الأسطورة، كان قائداً محارباً تعقب الأعداء حتى تخوم آسيا وانتصر عليهم. تدخل عناصر الأسطورة القديمة إلى القصيدة لتتحور ويعاد تشكيلها وأيضاً لتعزز وتعمق صورة الفارس العربي الشهيد بتاريخ سحيق أنتجته مخيلة أسلافه عن حكايته: حكاية الحرب القديمة الجديدة بين العدل والطغيان.

«خصومة قلبي مع الله ليس سواه» تكرر اليمامة لأن موت إله الخصب بلا بعث خرق لنواميس الوجود الطبيعي:

خصومة قلبي مع الله
أين وريثُ أبي،
. . . .
فكيف يموت أبي مرتين
أيتها الأنجمُ المتلونةُ الوجهِ
قولي له:
قد سلبت حياتين . .
ابق حياة . .
وردَّ حياة . . »

سوف تواصل اليمامة كلامها عن أبيها فتقول:

ها هو: جسماً - يعود له - دون رأسٍ
فهل تتقبل بوابةُ الغيبِ ما شابه العيُ،
أم أن وجهَ العدالةِ:
أن يرجعَ الشِّلْوُ للأصلِ
أن يرجع البَعدُ للقبلِ،
أن ينهض الجسدُ المتمزقُ مكتمل الظلِّ
حتى يعودَ إلى الله متحداً في بهاه؟

مع صورة كليب تتداخل صورة الحسين «يعود دون رأس» وأوزيريس ينهض جسده الممزق. يبدأ المقطع الثالث من المراثي، والذي يعقب ذلك مباشرة، بقول اليمامة: «يجيء أخي». ويفرد أمل دنقل هذا المقطع الأخير من «مراثي اليمامة» للحديث عن المخلِّص حورس المنتقم لأبيه وصولاً إلى الأبيات الختامية في القصيدة:

«كليبٌ يعود..
كعنقاءَ قد أحرقت ريشَها
لتظلَّ الحقيقةُ أبهى..
وترجعَ حلتُّها- في سنى الشمس.. أزهى..
وتفردَ أجنحةَ الغد..
فوق مدائن تنهضُ من ذكريات الخراب»

إن الحديث هنا عن الهجرس ابن كليب، والذي يشير إليه أمل دنقل في تذييله للقصيدة «بالبطل المنتقم لأبيه»، وهي العبارة المرتبطة بحورس في الموروث المصري القديم. وفي تقديري أن التركيب بين كليب وأوزيريس من ناحية، والهجرس وحوريس من ناحية، وتغذية الصورتين معا بإشارات تربطهما بالحسين وتموز، هذا التركيب مفتاح من المفاتيح الهامة في القصيدة، وهو جزء من الدلالة الثقافية للنص. ففي مواجهة الخطاب السائد في مصر السبعينيات وتبنّي السلطة لمصرية مصر لا عروبتها (وهو الخطاب الذي بلغ ذروته ببرقية توفيق الحكيم صاحب **عودة الروح** إلى السادات والتي قال فيها «خطوة من المتحضرين، نقابلها بخطوتين»، والذي دعا فيها إلى الانسلاخ عن «البدو» وحضارتهم) أقول في

مواجهة هذا الخطاب والعمل المتزايد على التشكيك في عروبة مصر، ونفي هذه العروبة كان من الطبيعي أن يختار أمل قناعاً من مصادر عربية هي المشترك بين مصر وفلسطين، ثم يعزز دلالات الصورة الرمزية بالموروث الحضاري الإسلامي والمصري والشرقي القديم، ويدمج بينها جميعاً في تركيب شعري دال.

ليست قصيدة «أقوال جديدة عن حرب البسوس» والتي اشتهرت «بلا تصالح» قصيدة مباشرة، ولا هي مجرد تعبير عن موقف سياسي من الصراع العربي الإسرائيلي، بل إنها، بتوظيفها للأسطورة العربية القديمة (من مصادرها الشعبية) التي يتغنى بها الرواة في قرى مصر ونجوعها، وللأسطورة الفرعونية، واستشهاد الحسين، وتصديرها لشخصيات الأسطورة العربية، تجعل من هذه الأخيرة وعاء حاملاً لها جميعاً، وكأن المعنى الكلي لنصه إننا عرب وعروبتنا تحوي كل الروافد الأخرى وليس العكس. ثم إنه، بتوظيف هذا القناع المركّب وما وراءه من مصادر متعددة، يحشد، تماماً كما فعل فؤاد حدّاد، عناصر ثقافة كاملة بكل ما لها من امتداد تاريخي، وزخم وفعالية في خدمة الموضوع الفلسطيني والعربي، فلا فصل في القصيدة. وبسبب هذا التوظيف يخرج القتيل/ الشهيد/ فلسطين المغتصبة/ مصر المهزومة/ بلاد العرب المستلبة من سياق المحدود سياسياً بوقائع مرحلة إلى سياق دورات الطبيعة، حيث قتل إله الخصب وقطع رأسه وتمزيق أشلائه ليست سوى لحظة معتمة يعقبها بعث وقيامة.

لم يكتب أمل دنقل قصيدة عن فلسطين، وإن كانت قصيدته عن فلسطين، ولم يكتب مجرد قصيدة عن مصر في السبعينيات رغم أن قصيدته متجذرة فيها، ولكنه يكتب قصيدة عن موتنا وحياتنا التي يحددهما قبولنا بموت القتيل أو إصرارنا على بعثه من جديد:

ولا (ن)طلبُ المستحيلَ، ولكنه العدلُ:
هل يرثُ الأرضَ إلا بنوها؟
وهل تتناسى البساتينُ من سكنوها؟
وهل تتنكر أغصانُها للجذورِ..
(لأن الجذور تهاجر في الاتجاه المعاكس؟!)

التفاعل الثقافي وتقنيات الكتابة(*)

نماذج من إبداع المرأة العربية

قبل خمس سنوات عقد قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة مؤتمره الدولي للأدب المقارن تحت عنوان: «مواجهات ثقافية في اللغة والأدب»، وكان موضوع كلمتي التفاعل الثقافي. قلت من بين ما قلت: «إن التفاعل شرط حياة الثقافات ونموها في الزمان، ولكن شتّان ما بين الجسد العفي يأخذ حاجته محكوماً بشروطه، والجسد الواهن متشيئاً يُملى عليه فيزيد وهناً على وهن، يتداعى، تنقسم الذات على الذات، والوافد على الموروث، وتجربة الحاضر المُعاش على خبرة الماضي المتراكم. يحدّق الوجه في المرآة فيرى نفسه غير نفسه، يتعرف عليها ولا يتعرف»[1].

لن يتاح لي في هذه المداخلة أن أسهب في عرض أفكاري في الموضوع ولكنني أشير بسرعة لمجموعة من القناعات أنتقل بعدها لعرض فرضيتي عن التفاعل الثقافي وتقنيات الكتابة في أربعة نماذج من إبداع المرأة العربية.

1- إن درس الشعوب القديمة في مسألة التفاعل الثقافي درس عميق ووافر ليس فقط فيما قدمته أو أخذته، ولكن أيضاً في الروافد الحضارية المكوِّنة لوجودها، ولتلك الطبقات الثقافية المتراكبة والفاعلة والمتفاعلة فيها على مدى القرون.

(*) نص المداخلة التي قدمتها الكاتبة في ندوة «التفاعل الثقافي وإبداع المرأة العربية»، الحمامات، تونس، أغسطس، 1997. نشرت في مجلة نور، 14، (1999).

(1) رضوى عاشور، «ترى ما اسم الكروان بالإنجليزية»

Proceedings of the Second International Symposium on Comparative Literature: Encounters in Langage and Literature, Cairo Un, 1993.

2- إن الإنجازات البشرية من معارف وتقنيات سرعان ما تصبح حصيلةً مشاعاً تُدرجها هذه المجموعة البشرية أو تلك في سياقها الخاص ومع مرور الوقت تتأمم (بالمعنيين: أي تصبح ملك الأمة، وتصبح مشاعاً أممياً).

3- إن ثورة الإتصالات في الثلث الأخير من هذا القرن العشرين وفّرت للجماعة البشرية إمكانيات غير مسبوقة للتواصل والتفاعل، بل وشحذت الوعي الإنساني بالانتماء إلى تلك الكرة الصغيرة السابحة في الفضاء، بيتنا الأرضي المشترك.

4- لكن هذه الثورة نفسها نشأت وما زالت مرتبطة بالمركز الإمبريالي، ومن هنا فإن فكرة القرية العالمية أبعد ما تكون عن تجسيد الحلم الإنساني النبيل في وحدة الجماعة الإنسانية بل هي جزء عضوي من إمبريالية ثقافية تواكب وتعزز المشروع الإمبريالي في النهب والهيمنة.

5- إن التعثر والانقسام الذي تعيشه مجتمعاتنا العربية يدفع باتجاه خيارين لا أعتقد أن أياً منهما يقودنا إلى برّ أمان، أقصد خيار الفَرنَجة، وخيار الانغلاق على السلف. الأول يقطع الجذور فيقطع معها يومه عن أمسه فيبقى بلا مستقبل. أما الثاني فيسجن نفسه، ليس في رحاب الماضي بل في حيِّز واحد مُقتطع منه. هي قطيعة معرفية في الحالتين تتنكر للماضي أو للحاضر فيتنكر لها المستقبل.

في هذه الورقة أتناول أربعة نصوص لكاتبات عربيات. أعقد مقارنة بين نصين مكتوبين بغير العربية، ودعواي أن تقنية الكتابة في النصين، على اختلافهما، نتاج لحوار ضمني مع القارئ الأوروبي الذي تتوجه له الكاتبة، وللتفاعل الثقافي بين منتجة النص العربية والثقافة الأوروبية التي انزرعت فيها وعاشت في إطارها. ثم أعقد مقارنة أخرى بين نوعين من تقنيات الكتابة في نصين آخرين مكتوبين بالعربية وهي تقنيات مستمدة في الأساس من قوالب أوروبية، وأحاول عبر المقارنة الربط بين اختيار الكاتبة للقالب الذي اختارته وضرورات تعبيرها عن الواقع التاريخي الذي تنتمي إليه. إن الفرضية التي أطرحها في هذه الورقة هي أن النقل والإفادة من تقنيات الكتابة (وغيرها من العناصر الثقافية) في حالة الأصيل من الأعمال مشروط بالضرورات الذاتية، ومحكوم باحتياجات واقع تاريخي بعينه وخصوصية تجربة بالذات. ولهذا تحديداً يدخل العنصر الوافد في نسيج التجربة ليمتزج بها ويصير منها. وفي المقابل فإن النقل تقليداً وتشبّهاً يفرز نصوصاً تفشل في استيعاب

التقنية، وتفشل أيضا في التعبير عن تجربة كاتبها أو كاتبتها. ولكن هذا الشق الثاني لا يدخل في إطار هذه الورقة.

أبدأ بالحديث عن أول سيرة ذاتية تكتبها امرأة عربية، وهي سيرة نُشرت في برلين باللغة الألمانية عام 1886، ونقلت عام 1888 إلى الإنجليزية، ثم بعدها بعام إلى الفرنسية. ولم يحظ النص بترجمة عربية إلا عام 1974. في مقدمتها للكتاب تقول الأميرة سالمة:

> أنهيت منذ تسع سنوات كتابة قصة حياتي هذه، وكنت قررت كتابتها ليقرأها من بعدي أولادي حين يكبرون، فلم يكونوا في ذلك الوقت في سن تسمح لهم أن يعرفوا شيئاً عن ماضي حياتي وأصل منبتي وعن وطني زنجبار وقومي العرب. وكنت في حالة من الوهن والسأم والإرهاق، لم أكن أتصور معها بقائي على قيد الحياة أمداً يكفي لأن أروي لهم بنفسي سيرة حياتي[2].

ولكن الأميرة سالمة ابنة السلطان سعيد بن سلطان، حاكم مسقط وزنزبار، إذ تحكي قصة حياتها تختار الشكل الدارج في القرن التاسع عشر لكتب العادات والتقاليد، وتُفرد لوصف المكان وأسلوب الحياة اليومية لساكنيه مساحة مساوية لما تُفرده لحياتها الخاصة. تكتب عن وضع المرأة في الشرق، عن الخطوبة والزواج في بلاد العرب، عن زيارات النساء ومجالس الرجال، عن الصيام والأعياد في الإسلام، وعن الطب والعلاج والنذور والأرواح؛ تعالج كل موضوع منها في فصل قائم بذاته.

وفي تقديري أن سؤال الشكل مدخل راجح إلى هذا النص الرائد في كتابة المرأة العربية. إن حنين الأميرة إلى موطنها الأصلي، ورغبتها في نقل تجربتها إلى صغارها لا يفسران القالب الذي اختارته إطاراً لتجربتها، بل تفسره الحاجة للدفاع عن ذاتها بخطاب يواجه الخطاب الأوروبي المهيمن عن الشرق والمرأة الشرقية. تكتب الأميرة سالمة:

> وقبل المضي في وصف أحداث حياتي، أود أن أكتب بعض الفصول

(2) **مذكرات أميرة عربية**، ترجمة عبد المجيد حسيب القيسي، وزارة التراث القومي والثقافة، عُمان، د.ت.

في وصف بعض وجوه الحياة الشرقية. ولا أريد من هذا أن أعدد أو أشرح كل عاداتنا أو تقاليدنا، وإنما الذي أهدف إليه هو تمكين القارئ الأوروبي من تكوين صورة صحيحة عن بعض الأنماط الهامة للحياة في الشرق.

وسأبدأ بأكثر المواضيع دقة وخطراً وهو الكلام عن وضع المرأة في الشرق وإنني لأحس ولا شك بخطر الكلام في هذا الموضوع. فإن كوني شرقية الأصل والمولد والنشأة سيعرضني للاتهام بالتحيُّز إلى بلادي القديمة وبنات جنسي. ولهذا السبب فما أظنني سأنجح في تصحيح الأفكار الخاطئة عن وضع المرأة الشرقية وعن علاقتها بزوجها وهي الأفكار الشائعة في أوروبا عامة وهنا في ألمانيا خاصة (ص193).

وتُرجع الأميرة سالمة تلك الأفكار الخاطئة إلى «الأخذ بمظاهر الأشياء»، والتعميم المتسرع عن غير معرفة. تقول:

ما يزال الشرق في نظر الغربيين بلد الغموض والسحر وقصص الخيال والخرافات. وعلى هذا الأساس فهو يستهوي الكثيرين للكتابة عنه لغرض الربح والشهرة. فإذا حدث أن مر سائح ما مروراً عابراً في الشام أو تونس أو القسطنطينية أو القاهرة فإنه لا يتأخر عن الكتابة عن هذه الأماكن كتابة الخبير العالم بها وكل مصادر علمه هو خدم الفندق الذي ينزل فيه أو أصحاب الحمير التي تنقله في تنقلاته، وليته يكتفي بما يسمع ويرى بل إنه ليضفي على كتابه مظهراً من مظاهر الجدة والأهمية ويضمن له النجاح وسرعة الانتشار. ولا يمر وقت طويل حتى يصبح هذا الكتاب مصدراً وحجة تستقى منه المعلومات وتبنى عليها الأحكام. (ص193-194).

تمضي الأميرة في إثبات أن «المرأة الشرقية ليست ذلك المخلوق المظلوم المضطهد البائس الذي لا حول له ولا مقام في الحياة كما يحلو للناس هنا أن يكرروا هذا دوماً» (ص202). وهي لا تكتفي، تدليلا على ذلك، بما تسوقه من حجج وأمثلة، ولكنها تقدم قصة حياتها نموذجاً لامرأة شرقية تملك مقدّراتها.

تدافع سالمة عن الشرق كما سيفعل توفيق الحكيم في **عصفور من الشرق** بعد أكثر من خمسين عاماً، ولكن دفاعها، على عكس الحكيم، لا يسقط في تمجيد

الذات بل يجتهد في عقد المقارنات لصالح ثقافتها الأصلية أحياناً، وفي غير صالحها في أحيان أخرى.

عاشت الأميرة سالمة حياة حافلة فهي ابنة سلطان من جارية شركسية، ولدت ونشأت في جزيرة أفريقية، وتركت الجزيرة خلسة لتتزوج من شخص ألماني، وتنصّرت واستقر بها المقام في ألمانيا. قبل مغادرتها الجزيرة لعبت الأميرة دوراً في الصراع على السلطة بين أخويها ماجد وبرغش اللذين توليا الحكم تباعاً. وبعد استقرارها في ألمانيا كان لها اتصالاتها بالأجهزة الحاكمة في كل من ألمانيا وإنجلترا، وهما القوتان المتنازعتان في ذلك الوقت من أجل السيطرة على شرق أفريقيا. كتبت سالمة عن بعض ملامح هذه التجربة باستفاضة أحياناً، واقتضاب في أحيان أخرى. وفي رأيي أن حاجة الأميرة لرواية حكايتها الشخصية لا تنفصل عن حاجتها لتقديم صورة الجماعة التي تنتمي إليها؛ ويحكم هذه الحاجة في الحالتين الرغبة في استبدال صورة بصورة تناظرها لتدحضها. في الكتاب نقد مبكر للاستشراق، كما أن فيه وعياً رائداً بقضية المرأة، وعي بلورته الحياة في أوروبا في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، والتحرر النسبي للمرأة الأوروبية، والأفكار والكتابات الطليعية المصاحبة لهذا التحرر.

أنتجت الأميرة سالمة ابنة سلطان مسقط وزنزبار سيرة ذاتية لها خصوصيتها الشديدة، ففي النص دفاع عن الشرق والإسلام تقدمه امرأة تنصّرت واستبدلت باسمها العربي اسم إميلي روث، وفيه أيضاً هجوم على الأطماع البريطانية في الشرق لحساب الألمان الذين تعاونت معهم، وكرهاً في الإدارة الاستعمارية البريطانية التي لم تستجب لمحاولاتها للتعامل معها. ومن مفارقات الكتاب أنه يقدم نقداً للخطاب الاستعماري عن العرب والمسلمين، ويتبنى في الوقت ذاته خطاباً عنصرياً عن الأفارقة (فالأميرة تنحدر من أسرة بنت ثرواتها على تجارة الرقيق). باختصار يقع النص في نقطة التقاء تقاطعات عديدة، وهو نص فريد في كتابة المرأة العربية.

سوف أسمح لنفسي بقفزة هائلة أختزل فيها قرناً كاملاً من الزمان فأنتقل مباشرة من **مذكرات أميرة** (1886) إلى نص روائي يعتمد سيرة كاتبته بشكل أساسي. رواية **في عين الشمس**[3] لأهداف سويف نص مكتوب بالإنجليزية لكاتبة مصرية تتقن

(3) Ahdaf Soueif, **In The Eye of The Sun,** Bloomsberry, London, 1992.

العربية قراءة وكتابة كما كانت تتقنها الأميرة سالمة. قد تبدو المقارنة بين الكاتبتين شططاً مثيراً للدهشة، ولا يجمع في الظاهر بينهما سوى توزعهما بين ثقافتين، واختيارهما للكتابة باللغة المكتسبة وليس اللغة الأم. ولكن النظرة الفاحصة تدفع باتجاه المقارنة رغم عناصر الاختلاف. إن نص أهداف سويف كنص الأميرة سالمة نص التفاعل الثقافي بامتياز، نص مؤسس على توزّع التجربة بين زمنين، ومحاولة رتقهما في حكاية واحدة يسري فيها وعي الأنا والآخر.

تحكي رواية **في عين الشمس** عن آسيا العُلَما، فتاة مصرية تخرجت من جامعة القاهرة وتزوجت، ثم سافرت بمفردها إلى إنجلترا لمواصلة تعليمها، وارتبكت حياتها وتعثرت، ثم تمكنت في النهاية من استعادة توازنها الداخلي. تكتب أهداف سويف الرحلة المزدوجة من هنا إلى هناك، ثم من هناك إلى هنا، وتشكل بالرحلتين معاً رحلة البراءة إلى التجربة.

وكما سبق أن كتبت فإن أهداف سويف:

> لا تنطلق من مقولة أيديولوجية جاهزة، فلا الشرق روح ولا الغرب مادة، ولا هما في منطق النص عالمان متضادان متنافران. ومصر في النص بتشعّبها في الزمان والمكان، بتناقضاتها الاجتماعية والثقافية، بألوانها الزاهية أحياناً، والكابية في أحيان أخرى، تستعصي على الاختزال في فكرة، وكذلك إنجلترا بطبيعة الحال. تسقط أهداف سويف الموقف المسبق والمقولة الجاهزة... ولا يعني هذا غض الطرف عن تاريخ مثقل بالعداوات والجراح يجسده أسد بريطاني حاد المخالب ينهش، وبلاد عرب مجرّحة منهوبة الموارد، فهذه أيضاً من بين تفاصيل الصورة التي لا تصح بدونها[4].

يقيم نص أهداف سويف حواراً مع عناصر الثقافتين، فالعنوان: «في عين الشمس» تعبير شائع في المصرية الدارجة يفيد الفعل أو القول الواضح والمعلن على الملأ، وهو أيضا يُحيل إلى قصيدة إنجليزية وأغنية عربية؛ القصيدة للشاعر الانجليزي كيبلنج يكتب فيها حنينه لطفولته في الهند، أما الأغنية فغنتها شادية بعد حرب 1967 وارتبطت في الوجدان العربي بالجنود العائدين من سيناء: «قولوا لعين

(4) رضوى عاشور، «في عين الشمس قراءة أوّلية»، **فصول مجلة النقد الأدبي**، (شتاء 1993)، ص263.

الشمس ما تحماشي/ أحسن حبيب القلب راجع ماشي». تغترف أهداف سويف من الثقافتين بجرأة واقتدار لتكتب عناصر تجربتها الموزعة بين الثقافتين، وتختار شكلا فضفاضاً يقوم معماره على وحدات زمنية تسمح بإدراج عناصر التجربة وهي تؤرخ لحياة البطلة ووقائع التاريخ الوطني.

وتتجسد خصوصية التجربة في ذلك الحوار الدائم الذي يقيمه النص مع جورج إليوت وفلوبير وتولستوي وديكنز من ناحية، وعناصر من التراث الشعبي المصري والثقافة الإسلامية والفرعونية من ناحية أخرى. في النص أطياف أنّا كارينينا ومدام بوفاري ودوروثْيا، وفيه ست الحسن وملكات مصر القديمات.

وربما كانت اللغة التي تستخدمها أهداف سويف أكثر عناصر النص دلالة على ذلك المزيج الثقافي الخاص الفاعل في النص. تكتب أهداف سويف بلغة إنجليزية تعي إنجازات تراثها المكتوب الذي تستفيد منه، وتتواصل معه، وتبني عليه؛ وفي الوقت نفسه، تحديداً في المشاهد الحوارية، توسع آفاق اللغة الإنجليزية بمفردات وتعبيرات وأساليب مستمدة من اللغة العربية والدارجة المصرية، تُطعّم نصها بالأمثلة الشعبية، والآيات القرآنية والأحاديث النبوية، وتنقل إلى نصها «الإنجليزي» عبر الترجمة - الحرفية أحياناً - عناصر ثقافتها العربية. وتستفيد أهداف سويف من إنجاز الكتّاب الأفارقة الذين كتبوا تجاربهم الروائية باللغتين الإنجليزية والفرنسية فعدّلوا وحوّروا فيها بما يتيح لهم تطويعها للتعبير عن واقعهم الأفريقي.

تهدي أهداف سويف روايتها الأولى إلى ابنها البكر، وكذلك تشير الأميرة سالمة في مقدمة كتابها أنها قررت كتابة سيرتها ليقرأها أولادها حين يكبرون. ومن الدال أن النصين على اختلافهما ينتهيان بالعودة إلى الوطن. الفصل الأخير من مذكرات الأميرة سالمة يدور في زنزبار حيث تعود الأميرة بعد غيبة تسعة عشر عاما. تكتب:

> وأرى أن خير ما أختتم به هذا الفصل وهذا الكتاب كله هو نشر بعض رسائل وداعهم (تقصد الأهل والأصدقاء) شعراً ونثراً في لغتنا العربية الجميلة أو في اللغة السواحيلية:
>
> أيها النازحون عنا في سفينتكم عودوا إلينا فمكانكم مهجة القلب ومقلة العين.
>
> لو كنت أعلم قبل البين عزمكم على النوى، لسار فؤادي خلفكم

تبعاً، وصارت عيوني للحبيب هدية وصارت روحي له الفداء.

أيها الراحلون عنا قد سلبتم منا الروح ومزقتم الجسد ولم تبق لي إلا الدموع تجري كأمواج البحر.

أيها السفين النازح رويداً تمنيت أن أكون طيراً فأطير حواليك ولكن كيف يطير الطير وقد هيض منه الجناح.

إلهي يا رب العالمين إجمعنا ثانية قبل الممات أو دع أرواحنا تلتقي في جنات سماتك. (317)

يستوقفنا في هذه الرسائل التي تنهي بها الأميرة سالمة سيرتها الذاتية أنها تعبر عن المرسل والمرسل إليه في نفس الحين، بل لعل الأميرة صاغت هذه الرسائل فحمّلتها وحمّلت من كتبها ما تستشعره من الحنين.

أما أهداف سويف فتنهي روايتها بثلاثة مشاهد، أولها يرتبط بموت الجد وزيارة قبره وطقوس العزاء، مشهد طويل تتداخل فيه اقتباسات من سورة يس التي يتلوها المقرئ في ليلة العزاء مع تيار شعور آسيا. والمشهد الثاني تحكي فيه آسيا لصغار العائلة حكاية من حكايات ست الحسن. أما في المشهد الثالث والأخير فتسترجع البطلة زيارة قامت بها إلى بلدة إخميم في صعيد مصر، حيث رأت تمثالاً لأميرة فرعونية نصف مغمور في الرمال. وبهذه المشاهد الثلاثة تجسد الكاتبة عناصر التراث الثقافي المكونة للبطلة: التراث الإسلامي والفرعوني والثقافة الشعبية التي تحملها آسيا معها كما تحملها أهداف نفسها في رحلة اغترابها.

أردت بالنموذجين اللذين اخترتهما أن أقدِّم ملمحاً للتفاعل الثقافي في تجربة امرأتين عاشتا بين ثقافتين، وانتميتا بدرجة أو بأخرى للهنا والهناك. ثم أنتقل لنموذجين آخرين لكاتبتين بالعربية لم تعيشا ذات التوزع وإن اتخذ التفاعل الثقافي شكل توظيف تقنية مستفادة من الآخر في التعبير عن تجربة الأنا. أناقش توظيف لطيفة الزيات لشكل الرواية الواقعية في روايتها **الباب المفتوح**(5) والتقنية المختلفة التي استخدمتها الروائية اللبنانية هدى بركات في رواية **أهل الهوى**(6).

مساء 21 فبراير 1946 زمن المشهد الأول من روايتها الأولى. كتبت لطيفة

---

(5) لطيفة الزيات، **الباب المفتوح**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1960.

(6) هدى بركات، **أهل الهوى**، دار النهار، بيروت، 1993.

الزيات: «كانت دور السينما مُضربة وكذلك المحال العامة والأتوبيس والترام. وسيارات البوليس تمر في الشوارع محملة بجنود مسلحين بالبنادق، والمارة قلائل... يتحدثون». تتعدد الأصوات، تُعلّق على ما جرى صباحاً في وسط المدينة، تُعلمنا بالتفاصيل: مظاهرة ضد الإنجليز من 40000 شخص سقط منهم 23 قتيلاً و122 جريحاً. وبين هذا المشهد الأول والمشهد الختامي حيث الجموع تُسقط تمثال فرديناند دي ليسبس (صاحب مشروع قناة السويس وتجسيد القهر الاستعماري) تجري أحداث الرواية بمصائر الشخصيات، وفي المركز منها شخصية ليلى.

تستخدم لطيفة الزيات تقنيات الرواية الواقعية كما بلورها وطوّرها الكتّاب الأوربيون. **الباب المفتوح** رواية ذات بداية ونهاية، وراو قابض على مصائر الشخصيات ومجريات الأحداث التي يبسطها أمام القارئ في تسلسلها الزمني. وتتصدر الأحداث شخصية مركزية: «بطلة» نتابع نموها من طفلة في الثانية عشرة إلى شابة في الثانية والعشرين. تكتشف ليلى، في رحلتها الممتدة من بداية الكتاب إلى نهايته، أن العدو الذي يتوجب مواجهته عدو مزدوج، عدو يترصد هناك في الخارج متمثلاً في الاحتلال الإنجليزي وأعوانه المحليين والأعراف الاجتماعية المكبِّلة للمرأة، وعدو يكمن في الداخل هو ضعف الإنسان وخوفه من المواجهة. تنتهي رواية **الباب المفتوح** بنهاية «سعيدة»: يُسقط المصريون تمثال دي ليسبس ويواجهون بالمقاومة الشعبية العدوان الثلاثي على مصر، وتنجح ليلى في التغلب على نكوصها وهي تشاركهم الفعل المحرِّر.

كانت رواية **الباب المفتوح** علامة فارقة في كتابة المرأة العربية ليس فقط لتماسك بنائها وحيوية شخصياتها، ولكن أيضاً لأن الكاتبة أخرجت المرأة من الهامش الاجتماعي الذي زُجّت فيه في الحياة والكتابة معاً ودفعت بها وبحكايتها إلى مركز الحدث التاريخي. ولم تكن لطيفة الزيات في روايتها تربط بين تحرر المرأة وتحرر الوطن فقط، ولكن أيضاً، وهذا هو الأهم، كانت تقدم نصاً أنتجته امرأة يدخل في مجرى الرواية العربية بالتعبير عن أكثر همومها إلحاحاً (همّ التأريخ لمسعى الجماعة)، ويرفد هذا المجرى برؤية للتحرر الوطني والاجتماعي مركزها امرأة.

(نشأت الرواية العربية في رحاب مسعى الجماعة لاستنقاذ إرادتها من وجود استعماري- هو بتعريفه الأوّلي كسر وإعاقة للنمو الطبيعي لتاريخ الجماعة.

ويصعب أن نقرأ النصوص المبكرة كحديث **عيسى بن هشام لمحمد المويلحي** أو **عودة الروح** لتوفيق الحكيم أو النصوص التي أعقبت ذلك بعقود **كثلاثية** نجيب محفوظ **وخماسية** عبد الرحمن منيف **ومتشائل** إميل حبيبي، على اختلاف أساليب الكتابة، في معزل عن هذا الشاغل التأريخي وأسئلة النهضة المصاحبة له غالبا).

وفي تقديري أن اختيار لطيفة الزيات للنموذج الواقعي لكتابة روايتها الأولى كان لصيق الصلة بذلك المشروع الذي بدأته الرواية العربية دون أن تفسح فيه مجالاً للمرأة. ولا بد من الإشارة هنا إلى أن ذلك المشروع ارتبط ارتباطاً عضوياً بالكفاح من أجل التحرر والاستقلال. ومن الطبيعي أن تنتهي الرواية المنشورة عام 1960 والتي تغطي الفترة من عام 1946 إلى 1956 نهاية «سعيدة» فهي ترصد الخط الصاعد المنتصر وتؤرخ له. كانت تقنيات الكتابة الواقعية تمنح الكاتبة الأداة الأنسب لتجسيد التجربة.

تكتب هدى بركات:

> كان درس بيروت قاسياً، فقد تلقفتني الحرب وأنا في آخر سنوات الدراسة الجامعية، أي، بعد أن أكمل المجتمع تجهيزي بأدوات مواجهة العالم ككائن بالغ، بعد أن أرسى في وعيي سلم القيم والثوابت الأخلاقية والمعرفية التي سأضعها قيد التجربة والممارسة، وبعد أن سلمني مفاتيح خياراتي الانتمائية التي سأشكل من خلالها هويتي كفرد وكمواطن وإنسان... ولكن استمرار الحرب الأهلية لسنوات عادلت تقريباً سنوات عمري التي سبقتها، وضع كل ما اكتسبته وتعلمته وخبرته في سنوات السلم على محك اختبار عنيف لم تسلم مجمل قناعاتي منه.
>
> ولما كانت بيروت قبل الحرب مشروعاً - على علاّته الكثيرة - لأحلام العرب، وقبلة لتجارب الحرية وأشكال التعبير، فهي قد غدت في حربها واحتراقها، ضرورة لتعبير مختلف، أكثر تواضعاً وسعياً إلى تشذيب الضجيج الأيديولوجي والوهم، وإلى الكشف عن هشاشة الفصاحة والاسترجال والارتجال والخطابة، ضرورة العبور من مراهقة الحلم الجماعي إلى رشد أحلام الذات الجماعية... من غريزة جماعية فذة لا تطيق الاختلاف إلى أفراد يعون مسؤولية الجماعة وينتمون إليها دون الالتزام بنصرتها.

درس بيروت في الحياة كما في الكتابة، كان قسوة الانتماء الصحيح وشروطه المضنية: الحب دون الهوى والتعصب، والكره دون العزل أو الإقصاء أو الإلغاء[7].

تكتب هدى بركات حكايتها عن لبنان الحرب الأهلية فتطرح أسئلة الوجود الإنساني والتاريخ، ليست مجرد أسئلة في السياسة ومجرياتها اليومية بل أسئلة عن اللحظات الحدّية حيث البشر يتحركون بين العقل والجنون، السكون والصخب، الأحداث المزلزلة والفعل اليومي البسيط. تكتب بركات الحكاية الكبيرة بلا صخب، عبر تفاصيل صغيرة، وتعطي الحكي لشخصيات ذكورية خالقة فاصلاً ومسافة تتيح لها إمكانية تشكيل المادة الحارقة دون صراخ. الصوت هنا مقيّد عملاً بحكمة هيمنجواي الذهبية عن كتابة تشبه جبل الثلج، لا يظهر منه سوى النزر اليسير وإن كان محمولا على مُجمله المغمور تحت الماء. كتابة تكثُف وتقطُر، وتحكي بصوت خافت شيئاً من الحكاية المزلزلة الكبيرة. حكاية الحرب والمذبحة، والمشاعر الملتبسة، والجنون.

إن تقنية الكتابة التي تستخدمها هدى بركات في **أهل الهوى** تنتمي لما اصطلح على تسميته بتراث الحداثة، ذلك التراث الذي أسهمت في تشكيله أقلام أوروبية عديدة من أمثال جويس وإليوت وبروست وكافكا وكامو وآخرين أيضاً. لا يقين هنا، بل سؤال ومقاربة. هنا لا كاتب عارفاً بعناصر عالمه وقابضاً على مقدراته، لا تماسك ولا منطق يسمح بتسلسل زمني واضح. ولا شخصيات تنمو وتتم رحلتها من البراءة إلى التجربة لتفوز في نهاية المطاف بالمعرفة والنضج. إنه عالم الفرد الذي يعيش وحشته متشظّياً في واقع من الشظايا. لا بطل هنا، ولا نهاية سعيدة، بل لا نهاية أصلاً.

تبدأ رواية أهل الهوى: «بعد أن قتلتها جلست على صخرة عالية.» ثم «الآن... استعدت غلافي الحافظ متيناً كاملاً خالياً من أي تشقق أو ثقوب، جديداً.» (ص7) ثم «عرفت حين قتلتها، أني شربت روحها. أني شربت ملاكها فصار في.» (ص8)

---

(7) هدى بركات، «الكتابة خارج المكان»، **المرأة العربية في مواجهة العصر** (وقائع الندوة التي عقدت على هامش المعرض الأول لكتاب المرأة العربية، القاهرة، نوفمبر 1995)، نور، دار المرأة العربية للنشر، القاهرة، 1996.

«بطل» الرواية لا بطل، ولا اسم له كشخصيات كافكا، يحكي حكايته فيستدعي رغم «نسياناته الكثيرة» ما حدث من موقعه في مستشفى للأمراض العصبية والعقلية. وللحرب في حكايته حضور مزدوج، هي هناك في الخلفية، وهي أيضاً مركز الحدث إذ لا يفسر العنف الداخلي والفزع والتشظّي والرغبة المعذِّبة في الالتصاق والامتلاك إلا هذه الحرب. جابر في المستشفى يجد غلاف رصاصة من نحاس «أبى أن يتخلى عنه. تجمع عليه الممرضون. لا باللين ولا بالقسوة. ضن به كنور عينيه. استمات وهو يجمع كامل جسمه حوله ليحميه. أبداً، كان يزعق، إنه لي. ونحن حوله كنا نصرخ مشجعين انتبه يا جابر، لا تعطهم الرصاصة إنها لك. . .» (ص115). والراوي يحتفظ بغلاف لامع للوح من الشيكولاته، يستفيق «في الليل جزعاً بحثاً عن الورقة اللامعة الخضراء، حيث بقرة بنية تبتسم في حقل من حبات البندق» (ص115-116). يبحث عن أي شيء وإن كان بلا قيمة، شيء يمتلكه، تلح عليه الحاجة إلى أمان الامتلاك. هذه الحاجة التي تدفعه في نهاية المطاف إلى قتل المرأة التي يحبها. يقتلها فيمتلكها تماماً. تصبح داخله فينتفي تهديد ذهابها.

وعلى عكس الرواية الواقعية ذات البداية والختام والحدث المتطور بينهما في تسلسل زمني، يتكسّر الزمان في الرواية الحديثة، تتعرج حركته وتلتف، وتتقافز بين مساحات من التجربة المتقطّعة او المتداخلة. تبدأ رواية **أهل الهوى** وتنتهي في نفس النقطة: نقطة القتل فيتخذ مسار النص شكلاً دائرياً، وإن كانت النهاية تضيف علامات استفهام إلى عملية القتل نفسها:

«أعرف أنه مضى وقت طويل وأنا هنا.

«أعرف أني تعبان ومريض في عقلي، لذا حين أعود أحيانا من نسياناتي الكثيرة، أفكر بأني لم أقتلها. بأني لم أقتل أحداً. بأن عقلي المريض كان، مفككاً يتقافز في رأسي، فالتاً على الهواء.

«ربما لم توجد أبداً تلك المرأة التي كنت أراها في دائرة من الشمس، قاعدة بلا حراك في الحديقة تحت نافذتي، وربما جمّعتها من نساء عديدات عرفتهن لأملأ فراغ جسمي من الرغبة. فالطبيب يلمح لي دائما بأن عندي شكوكاً كثيرة لا مبرر لها.» (187).

قتلها أو لم يقتلها ليس ذلك موضوع الرواية، بل موضوعها هو مقاربة تلك الغربة الهائلة والاضطراب والعنف والتمزّق. تنقل هدى بركات التجربة وتطرح

التساؤلات ولا تدّعي لحكايتها ختاماً. ولذلك اختارت التقنيات التي وفرها لها ما اصطلح على تسميته بأدب الحداثة: تحكي الشخصية الرئيسية حكايتها بصيغة الأنا (فمن يملك إزاء كل تلك التساؤلات أن يقدم راوياً عارفاً بكل شيء؟) ويتصدر تيار الشعور، ولا تقدم الرواية سوى شخصيات معدودة نراها جميعاً من منظور وجدان واحد. وتسقط فكرة الشخصية المتجانسة التي تنمو تدريجياً عبر المواقف الدرامية، ويسقط بالتالي المعمار الواقعي الذي يتتبع الحدث في تسلسله الزمني وصولاً إلى نهايته.

تكتب هدى بركات:

> لا أكتب مدفوعة بمعرفة أو إيمان، بل إن محاولتي هي أقرب إلى ملاحقة الهواجس، إلى السؤال والاستفهام والتفحص وإلى مطاردة الشك والالتباس والغوص في مغامرة مجهولة عن الذات والعالم. ولعل هذا أبرز ما تعلمته من بيروت[8].

ليست المسافة بين **الباب المفتوح** و**أهل الهوى** مجرد مسافة يحكمها تطور كتابة المرأة العربية، ولا الاختلاف في أسلوب الكتابة، بل هي مسافة ذات دلالة تاريخية. تنتمي لطيفة الزيات إلى جيل معركة التحرر الوطني، واليقين، والمعارك الواضحة ضد الأعداء الواضحين. إن التجربة الأساس في حياة لطيفة الشابة هي الحركة الوطنية في الأربعينيات: المتظاهرون في جانب، ورصاص الشرطة والإنجليز والقصر وأعوانه في جانب. أما هدى بركات فابنة درس بيروت، والقتل على الهوية، ومراجعة كل يقين. وجاء اختيار كل لتقنيات الكتابة الصالحة لنقل تجربتها.

وختاماً أقول إن الأخذ والعطاء شرط من شروط حياة الثقافات، ولكن شتّان ما بين التفاعل والنقل التابع. في التفاعل نأخذ بلا حرج لنحاور زماننا، ونصيغ جملتنا، ونحكي حكايتنا؛ وحكايتنا حكايتنا، حصيلة ما لمسناه من ناحية كلمة الحياة. أما في النقل التابع فنستبدل بالأصيل الزائف وبجملتنا المفيدة رطان الببغاوات.

---

(8) المرجع السابق.

رحلة لطيفة الزيات(*)

«كلمة السر» قصة قصيرة للطيفة الزيات ضمَّنتها مجموعة **الرجل الذي عرف تهمته**[1] (1995). وفي ظني أن القصة من أحدث ما أنتجته الكاتبة، وقد تكون الأحدث. ولهذه القصة، فيما أرى، أهمية استثنائية إذ تفصح عن العناصر الثابتة في إبداع لطيفة الزيات، وتحيل إلى كل النصوص السابقة عليها، تضيئها وتتعزز بها في آن.

تعتمد القصة على مجاز باب السجن المغلق أو المفتوح، ويسري هذا المجاز في مجمل النص فيمنحه شكله ودلالته. ويربط القارئ بيسر بين «كلمة السر» ورواية **الباب المفتوح**[2] (1960). ولكن القارئ الفطن ينتبه إلى أن العلاقة لا تقتصر على مجرد استخدام مجاز دال في نصين يفصل بينهما أكثر من ثلاثين عاماً، وتباين واضح في أسلوب الكتابة: **الباب المفتوح** رواية واقعية تبسط أمام القارئ مصائر شخصياتها، وتطور أحداثها، في تسلسلها الزمني على لسان راوٍ يعرف كافة التفاصيل، ويحكيها بضمير الغائب. و«كلمة السر» قصة قصيرة لا يتجاوز عدد كلماتها ألفي ومائتي كلمة، تنحو منحىً غير واقعي، ولا تخلو من عناصر فنتازية وقدر من الترميز والتجريد. وصاحب التجربة هو الذي يرويها متوجهاً إلى مخاطب في حديث مباشر.

(*) نص الورقة التي قدمت في ندوة «الأدب والوطن: نحو صياغة جديدة للعلاقة بين الكتابة والسياسة» مهداة إلى لطيفة الزيات، القاهرة، أكتوبر 1995. نشرت في وقائع الندوة تحت عنوان: **لطيفة الزيات: الأدب والوطن**، دار المرأة العربية نور ومركز البحوث العربية، القاهرة، 1996.

(1) لطيفة الزيات، **الرجل الذي عرف تهمته**، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1995.

(2) لطيفة الزيات، **الباب المفتوح**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1960.

تبدأ «كلمة السر» بالفقرة التالية:

أحكي هذه الحكاية من الزنزانة رقم 3 عنبر 7 سجن مصر، أتلمس الكلمات على الضوء الباهت الذي يتسلل مع طلعة الصبح من قضبان حديد قبو الزنزانة، عليَّ أن أستعد بعد قليل لإيداع الورق والقلم في مخبئها السري حتى لا يجده (ها) السجان حين يفتح الباب» (ص25).

كان الراوي - هكذا يخبرنا - ينتوي أن يحكي حكاية عبد الله، ولكن مشروعه، إذ يدخل إلى حيّز التنفيذ، يتحول عن حكاية عبد الله إلى حكايته هو، «حكاية معجزته الخاصة» والرسالة التي أراد إيصالها برغم السجن، وكيف نجح في مسعاه وتلقّى الرد المرتقب، ثم كيف اكتشف بعد ذلك المعجزة.

أنا أملك الآن أن أقول بكل ثقة واعتداد بالذات: إفتح يا سمسم، فينفتح باب الزنزانة لا باب الكنز كما في قصة علي بابا والأربعين حرامي، وإن كان قد اتضح لي مع مرور الأيام أن باب الزنزانة ينفتح عن كنز من نوع فريد، كنز لا يملك أحد أن يسلبه من الإنسان الفرد (ص 25-26).

ودعواي أن في هذه الفقرة مفتاحاً لعالم لطيفة الزيات الإبداعي، ففيها تعبير عن الشاغل العقلاني والوجداني الأكثر إلحاحاً على الكاتبة والفكرة الأساس الرابطة والجامعة لكتاباتها من **الباب المفتوح** إلى «كلمة السر» مروراً بكل نصوصها الإبداعية الأخرى.

كان عنوان الرواية الأولى «الباب المفتوح» ووظفت الكاتبة هذا المجاز الدال في أكثر من موقف وعلى أكثر من مستوى:

فهمت (ليلى) أنها ببلوغها دخلت سجناً ذا حدود مرسومة، وعلى باب السجن وقف أبوها وأخوها وأمها. والحياة مؤلمة بالنسبة إلى السجان والسجينة. والسجّان لا ينام الليل خشية أن ينطلق السجين، خشية أن يخرج على الحدود، والحدود محفورة، حفرها الناس ووعوها وأقاموا من أنفسهم حراساً عليها. والسجينة تستشعر قوى لا عهد لها بها، قوى النمو المفاجئ، قوى جارفة تسعى إلى الانطلاق، قوى في جسمها تطوقها الحدود، حدود بلهاء عمياء صماء (ص21).

ترتبط دلالة السجن بما تفرضه الأعراف والتقاليد على الصبية النامية، إنه سجن الواقع الاجتماعي المكبِّل لطاقة المرأة وحريتها (تتعزز الصورة لاحقاً بصورتي المستنقع والسد الصخري اللذين يعرقلان مجرى النبع).

ولكن السجن أيضا في الرواية هو السجن الفعلي الذي تحول قضبانه بين الفدائيين والمشاركة في الكفاح، وبين الشارع المصري والعمل على تحقيق آماله. وتربط لطيفة الزيات بين مصير بطلتها ومسار الحركة الوطنية في مصر، بين عام 1946 وعام 1956.

تنطلق ليلى، بطلة **الباب المفتوح** تسعى إلى تحررها وتحرر الوطن، ثم تتعثر في مسيرتها، وتقنع بدائرة الأنا فتسجن نفسها في سجن من صنع ذاتها.

تكشف لطيفة الزيات المعنى وتعرِّيه في خطاب حسين إلى ليلى: «في دائرة الأنا، عشت تعيسة، لأنك في أعماقك تؤمنين بالتحرر، بالانطلاق، بالفناء في المجموع، بالحب، بالحياة الخصبة المتجددة». ثم يواصل: «. . . لا تنحبسي في الدائرة الضيقة، إنها ستضيق عليك حتى تخنقك أو تحولك إلى مخلوقة بليدة معدومة الحس والتفكير». ويختتم حسين خطابه قائلاً: «. . . انطلقي يا حبيبتي، افتحي الباب عريضاً على مصراعيه واتركيه مفتوحاً» (ص210). وفي لقاء سابق يقول حسين لليلى «عشان نوصل البر، ضروري نواجه الموج والبحر». تجيبه بأنها لا تستطيع، وأن لا فائدة، تقول ما الذي ستجده، فيقول: «عارفة يا ليلى حاتلاقي على البر إيه؟» تتطلع إليه، فيواصل: «حتلاقي الحاجة اللي ضاعت منك، حتلاقي نفسك، حاتلاقي ليلى الحقيقية» (ص 182-183).

تجد ليلى نفسها وحريتها في غمار المواجهة الشعبية للعدوان الثلاثي على بور سعيد. تنتهي الرواية بـ «الباب المفتوح»، وقد تحررت البطلة من سجن الذات، ونجح المصريون في رد العدوان، فانفتح باب زنزانتهم حين أرادوا له أن ينفتح، وتحققت تلك المعجزة التي يشير إليها راوي «كلمة السر».

تتكرر في **الباب المفتوح** العبارة التالية: «لا ليس هو الموت الذي يخفيها ولا العدو الذي يستتر خلف سور المطار. إن عدوها الرئيسي يرقد هنا في أعماقها: ضعفها». (ص334).

تواصل لطيفة الزيات استكشاف هذا المعنى في نصوصها اللاحقة، في **الشيخوخة وقصص أخرى** (1986)، وفي **حملة تفتيش: أوراق شخصية** (1992)،

وصاحب **البيت** (1994). وتحيلنا هذه النصوص إلى رواية **الباب المفتوح** من ناحية، وقصة «**كلمة السر**» من ناحيّة أخرى، حيث أزمة البطلة في جوهرها، والموضوع الأساس في الكتابة، متشابهان إلى حد بعيد.

من مجموعة **الشيخوخة وقصص أخرى**[3]، أتناول ثلاث قصص توأم هي «البدايات» و«الشيخوخة» و«في ضوء الشموع». تشكّل كل قصة من هذه القصص زاوية مختلفة لاستجلاء وتجسيد مواجهة ذلك العدو الرئيسي الذي يرقد في الأعماق، وكيفية الانتصار عليه، وعلى الصورة المشوَّهة في المرآة.

في «البدايات» و«الشيخوخة» تسقط لطيفة الزيات الشكل الواقعي للقصة القائم على تسلسل زمني من بداية إلى نهاية، وحدث يتطور لتستبدل به شكلاً يعتمد على إدراج نتف من كتابات وملاحظات وتأملات في سياق سردي بصيغة الأنا. تبسط الراوية مادتها لتتأملها فتجد الرابط بينها، ويتأمل القارئ معها ويتعرّف على الملامح المتعددة لمراحل سابقة من حياتها. وتستخدم الكاتبة نفس الأسلوب في سيرتها الذاتية: **حملة تفتيش: أوراق شخصية**[4].

أما في قصة «في ضوء الشموع»، فعلى غير «البدايات» و«الشيخوخة» من ناحية، و«حملة تفتيش» من ناحية أخرى، تحتفظ لطيفة الزيات بالشكل التقليدي للقصة القصيرة، فهنا بداية ووسط ونهاية، وموقف بعينه يساعد البطلة على الوصول إلى لحظة الكشف، والراوي يحكي بضمير الغائب، وإن توحَّد منظوره مع منظور البطلة.

وتشترك النصوص الأربعة، القصص القصيرة الثلاث التي تشف عن عناصر من سيرة الكاتبة، وسيرتها الذاتية التي تحكي فيها بعض ملامح تاريخها الشخصي ووقائع هذا التاريخ، أقول تشترك هذه النصوص جميعاً في التعبير عن الحاجة إلى فحص الذات، وتأمل مفردات التجربة، وتفكيك الماضي لإعادة ترتيبه وتركيبه وصولاً إلى الفهم، والتصالح مع النفس.

في النصوص الأربعة سعي مضن إلى المعرفة، وارتحال صعب في مسالك منهِكة ومجرِّحة تصل بالإنسان بعد المشقة إلى التعرُّف على ذاته، والتصالح معها.

---

(3) لطيفة الزيات، **الشيخوخة وقصص أخرى**، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1986.

(4) لطيفة الزيات، **حملة تفتيش: أوراق شخصية**، دار الهلال، القاهرة، 1992.

تطرح بطلة «في ضوء الشموع» السؤال التالي: «هل تبقّى من الشابة التي كنتها بقية تعينني على بتر ما هو قائم ووصل ما انقطع؟». وتأتي الإجابة مع نهاية القصة: «يتأتى على المرأة الآن، وقد انتهت اللعبة، أن تثوب إلى نفسها وأهلها وناسها، إلى بيتها بعد غيبة عشر سنين» (ص108).

وفي السؤال وإجابته، يتعرف القارئ على التجربة الأكثر إلحاحاً في عالم الكاتبة، تجربة تتناولها الكاتبة في قصة «الشيخوخة» من زاوية علاقة الأم بالابنة وبالزوج الذي رحل، وفي قصة «البدايات» عبر لقاءات البطلة بأول من أحبت من الرجال، و«في ضوء الشموع» من خلال تأمل امرأة لزيجة مدمِّرة يتعين عليها الحسم في إنهائها. ثم نلتقي بالتجربة ذاتها في **حملة تفتيش** في إطار أشمل، سياقه التاريخ الوطني والمشاركة في العمل السياسي.

تتكرر التجربة في جوهرها، وإن تعمّقت مع كل نص جديد، واغتنت بالجديد من الروافد، منها تعذّر الكتابة، وهو موضوع تشترك فيه «الشيخوخة» و«في ضوء الشموع» **وحملة تفتيش**، ومنها أيضاً وعي النسبي وربط المطلق بالموت. وتتصدر قضية المعرفة والبحث عن حقيقة الذات، أيا كانت المشاق والعذابات التي يكلفها هذا البحث، في كل النصوص التي أعقبت **الباب المفتوح**. صحيح أن قراءة دقيقة للرواية الأولى تكشف عن وجود هذه القضية أيضاً، ولكنها في النصوص اللاحقة تتعمق وتتخذ مكان الصدارة. إن الشكل الواقعي الذي استخدمته لطيفة الزيات في **الباب المفتوح** كان يتيح لها التعبير عن أزمة صبية في العقد الثاني من عمرها (نرى ليلى بين الحادية عشرة والثانية والعشرين)، أما الشكل المستخدم في قصص «البدايات» و«الشيخوخة» **وحملة التفتيش** فيتيح للكاتبة الإحاطة بتعقيد التجربة وعناصرها المتعددة. فالكاتبة، إذ تقف على تلة العمر ترى الكثير وتعرف الكثير، وتتأمل مفردات حياة كاملة. إن تكسير التسلسل الزمني في هذه النصوص، وإدراج كتابات وقصاصات وتأملات من مراحل مختلفة، يسمح بعرض التفاوت والتنافر والتناقض وتعدد أوجه التجربة. تصبح الكتابة عملاً تحصيلياً تجميعياً يتيح التأمل، يقود إلى المعرفة، يمكِّن من إعادة بناء العناصر المتنافرة في كل دال له قيمته.

ثم ننتقل من الرباعية، في تواشجها وتكاملها، إلى رواية **صاحب البيت**[5]،

(5) لطيفة الزيات، **صاحب البيت**، دار الهلال، القاهرة، 1994.

وهي في تقديري نص أصيل في تعبيره عن عالم لطيفة الزيات، يرتبط بشكل عضوي بكل ما سبقه من نصوص. وهنا مرة أخرى تنشغل الكاتبة بقضية الحرية التي تناولتها في **الباب المفتوح**، كذلك عناصر عالم الروايتين واحدة: تتناسخ الأم والخالة في **الباب المفتوح** في صورة الأم والجدة في **صاحب البيت**، ويتناسخ الأب في صورة صاحب البيت وإن كان هذا الأخير يتجاوز دلالة السلطة الأبوية القامعة.

تعيش بطلة **صاحب البيت** أزمة هي في جوهرها أزمة بطلة **الباب المفتوح**، فهي كسابقتها موزعة بين الصوت المهيمن على واقعها، والرغبة في التحرر بما يمليه هذا التحرر من شجاعة ومسؤولية.

> قالت أمها عودي، وأشاحت بيدها في نهائية - بدت العودة إلى البيت القديم خيانة لمحمد لا تدري لم؟ وخيانة للطريق الطويل الذي خطته لتدخل جامعة القاهرة، ولتتزوج الزيجة التي اختارتها في استقلال عن العائلة (ص9).

ويقوم صاحب البيت ببعض ما قام به والد ليلى في **الباب المفتوح**، يبث الفزع ويحكم الرتاج الحديدي على الباب المغلق. ثم يتجاوز الأب إلى مجاز دال يجمع السلطات كلها، سلطة المعلِّم ذي العصا، والواعظ الذي يهدد بعذاب النار، والعين التي لا تغفل ولا تنام، يحمل معه في كل وقت «حلقة مفاتيح ضخمة كأنما جمعت مفاتيح المدينة مجتمعة» (ص25).

وبين الانسحاب إلى البيت القديم وعتمة البئر - اللذين نتعرف عليهما في **حملة التفتيش** - ومواجهة «صاحب البيت» ووعي الضرورة، تتوزع بطلة **صاحب البيت** تماماً كما توزعت ليلى من قبلها في **الباب المفتوح** وتسأل، كما تسأل بطلة «على ضوء الشموع»، «من أنا ؟» وتتمعن في المرآة كبطلات «البدايات» و«الشيخوخة» فتطالعها صورة لا تقبل بها أو تتصالح معها. وفي النهاية تحسم أمرها في صالح المواجهة، تقفز من القطار الذي يحملها إلى البيت القديم، وتعود لتقف في وجه «صاحب البيت» وهي تصرخ: «يا أبي يا أمي يا جدتي يا مئذنة تشرف على بيتنا القديم يا كل الناس نعم أنا حيّة، رغماً عنكم حيّة» (ص114).

تتعارك سامية مع «صاحب البيت» يهددها: «حايسجنوك» تجيب: «بعد ما اقتلك ماحدش يقدر يسجنني» (ص115).

ويتأكد الملمح الرمزي الذي يبدو واهياً في بداية النص، ثم يصبح غالباً مع تطوره، ثم يأتي المشهد الختامي بدلالته الرمزية الخالصة. ولذلك تحديداً لا تقتل سامية «صاحب البيت» وإن كانت بمواجهتها له تقتل رهبتها منه، وتتحرر من سطوته عليها (يربك المشهد في تقديري الإشارة إلى أن سامية بعد أن تغلبت على «صاحب البيت» تضمد جراحه وتوسد رأسه على ساقها).

ويحيلنا المشهد الأخير في **صاحب البيت** إلى مشهد سابق في **حملة التفتيش**، حيث الكاتبة نفسها هي مركز الواقعة: الزمان خريف 1981، والمكان سيارة عسكرية تحمل لطيفة الزيات المعتقلة إلى سجن القناطر.

> السيارة تتوقف وضابط الشرطة، وقد ضل الطريق، يبحث دون جدوى عن الطريق إلى السجن، وأرتخي في جلستي وهو يبحث، نشوى بإدراك أنني ألمح حريتي غير منقوصة في آخر الطريق، بعد أن تلطّمت طويلاً وأنا أضل الطريق الذي وجدته شابة، وتلطّمت طويلاً لأستعيده، بعد أن تلطّمت طويلاً وأنا أفقد ذاتي، وتلطّمت طويلاً لأجد ذاتي وأنا أفقد وأسترد صوتي. وعلى مشارف الستين ها أنا أجلس مرتخية في هدأة الليل في مقدمة عربة شرطة، والضابط يبحث عن السجن ليودعني السجن، وما من أحد عاد يملك أن يسجنني، وحريتي تلوح لي في آخر الطريق كاملة غير منقوصة، تنتظر مني أن أمد يدي لأحتويها، ودموعي التي لا تنفرط تنفرط، وحريتي تلوح لي في آخر الطريق. (ص115-116).

للسجن في تجربة لطيفة الزيات حضور مؤكد، وفي نصوصها دائماً سجن ما، سجن فعلي يتقيد فعل المرء خلف قضبانه، أو سجن نفسي ذو دلالات مجازية، وقد يتداخل السجنان فيؤكد أحدهما الآخر، وقد يتعاكسان فينفي سجن لا قضبان له سوى الأوهام والمخاوف والعجز عن الفعل، حرية إنسان طليق يمشي في الشوارع. وقد نجد العكس، فيسقط سجن الحديد حتى وهو قائم، لأن السجين تجاوز سجنه فصار حراً بوعيه وانتمائه. وتقدم لطيفة الزيات تنويعات على ثنائية السجن - الحرية في كل نصوصها، حيث البطلة ممزقة دائماً بين الإمكانيتين. وينتبه القارئ إلى أن ليلى في **الباب المفتوح** وبطلات قصص **الشيخوخة** الثلاث، وسامية في **صاحب البيت**، وبطلة «كلمة السر» يرتكزن جميعاً إلى نموذج أصلي

في حياة لطيفة الزيات نفسها. تقول الكاتبة في سيرتها الذاتية: «كان البيت القديم قدري وميراثي، وكان بيت سيدي بشر صنيعي واختياري، وربما لأن الاثنين شكلا جزءاً لا يتجزأ من كياني، وربما لأنني انتميت إلى الاثنين بنفس المقدار، لم أتوصل إلى ترجيح أحدهما على الآخر ترجيحاً نهائياً، اختل سير حياتي»(29).

ولعل من المفارقات الطريفة أن هذا «الاختلال» تحول إلى معين اغترفت منه الكاتبة مادة نصوصها الإبداعية، وتنتهي هذه النصوص بترجيح قيمة المواجهة على النكوص، والإرادة الحرة على سجن الذات، و«بيت سيدي بشر» على «البيت القديم»، وبذلك نجد في رحلة لطيفة الزيات الشخصية كما سجلتها في **حملة تفتيش** الأساس الهيكلي لكل رحلة صورتها النصوص، وإن تنوعت. ومن هنا يصعب إغفال أن إبداع الكاتبة ذو ركيزة أتوبيوجرافية. وربما كان الاستثناء الوحيد هو قصة **«الرجل الذي عرف تهمته»**، أقول ربما، لأنني أتشكك في دقة كلمة الاستثناء هنا، لأن تجربة هذه القصة تقدم صورة معكوسة للرحلة، ونموذجاً مقلوباً للنماذج القصصية التي تعرفنا عليها سابقاً، فعبد الله بطل القصة يعيش مستتباً في البئر، لا يرى ولا يسمع ولا يتكلم، يختار قانعاً منذ البداية تلك الحياة التي يظنها آمنة ليكتشف ببطء، وتدريجياً، أن التمترس في قاع البئر أو وراء باب مغلق لا يحمي من الأعاصير.

تتكامل نصوص لطيفة الزيات وتتعدد صياغاتها، فتنتقل من الشكل الواقعي إلى أشكال مغايرة، وتبقى التجربة الأساس هي التجربة نفسها، تسري في رؤية تزداد مع مرور الزمن عمقاً ونضجاً، ويجدّ عليها ما يجدّ بفعل متغيرات الواقع المحيط. كان الباب المغلق في الرواية الأولى هو باب الأعراف الظالمة، والتقاليد الراكدة، والقمع السياسي، ولكنه كان باباً لسجن لا يحتل إلا ركناً من أركان وجود رحب فسيح، مشرقة شمسه. أما في قصة **«الهشيم»** (وهي قصة كتبت مؤخراً على ما أعتقد برغم التاريخ الذي يذيلها)، وفي قصة «كلمة السر» يصبح السجن صورة الوجود، يملي على الإنسان بهشيمه وممراته الضيقة، وضوئه الكابي الشحيح ملامحه الغالبة. وليس للإنسان من خلاص في هذا العالم - السجن - سوى ومضة المعرفة، ودفء الانتماء، والوعي بالمسؤولية، ومواصلة الإصرار على توصيل رسالته. ينفتح باب السجن حين يريد له الإنسان أن ينفتح فيكسر عزلته بالتواصل مع الآخر (وهذه هي معجزة راوية **«كلمة السر»**). يتحرر الإنسان

بمعجزته الصغيرة تلك، بعد أن وعى الضرورة وتحمل مسؤوليتها، أما السجن فيظل قائماً، ليس داخل الشخصية المركزية، ولكن من حولها يحتل المكان كحقيقة واقعة.

يقول راوية «كلمة السر»:

وكأن الرحلة قد استهدفت تحرري أنا شخصياً لا عبد الله، وما لم أفهمه إذ ذاك كان، لماذا ينصب الرد على حالتي، وكأنما أنا مركز الكون؟ هذا ما لم أفهمه إلا لاحقاً حين أدركت أن كل فرد هو مركز الكون» (ص29).

تنتهي رحلة «كلمة السر» بنهايات **الباب المفتوح** و«البدايات» و«الشيخوخة» و«في ضوء الشموع» **وحملة تفتيش وصاحب البيت**.

الاعتداد يسكنني والفخر، وسكينة تصالحي على ذاتي تربط كياني، أستشعرها حيّة نابضة متوهجة في جسدي خفيفاً وفي ليونة أطرافي، سكينة تجعلني أوقن أن الرحلة كانت في المقام الأول رحلتي أنا (ص29).

بهذه الكلمات تنتهي قصة **«كلمة السر»**، وهي تعبر عن راوية القصة، بقدر ما تعبر عن الكاتبة نفسها التي جعلت من نصوصها الإبداعية سجلاً لرحلتها، وأشركتنا في مسعاها النبيل إلى التحرر الإنساني، والتصالح مع الذات.

الكاتبة والحرية(*)

إن مفهوم الحرية جزء من نسق فلسفي ينظم علاقة الإنسان بالوجود ورؤيته له، سواء كان واعياً بتفاصيل هذه الرؤية، أم ممارساً لها دون وعي بالتفاصيل. ومن هنا يمكن الحديث عن مفهوم الحرية في الفلسفة الوجودية أو الماركسية، لدى هذه الجماعة الإسلامية أو تلك، عند تجار الجملة بالحمزاوي، أو الفلاحين في قرية نواي بمحافظة المنيا في صعيد مصر.

ولا يمكن بالمنطق ذاته الحديث عن مفهوم الحرية لدى كاتبات يختلفن في رؤية الوجود وفي الموقع والموقف وإن اجتمعن على الوعي بخصوصيتهن كنساء يعانين بدرجات متفاوتة من القهر والتهميش. تتعدد وتتباين مفاهيم الحرية لدى كاتباتنا العربيات، ولا ينفي هذا التعدد وجود مشتركات وهواجس ملحّة تشي بقدر من التشابه.

تقول لطيفة الزيات: «ما من مخلوق حر على إطلاق الحرية إلا إذا أصيب بالجنون وانفصم بالتالي انفصاماً كلياً عن واقعه»[1]. وترى لطيفة الزيات أن الفعل الإنساني محكوم بجدلية الضرورة والحرية في واقع يشكل الفعل بقدر ما يؤثر الفعل فيه، واقع «محكوم بآلاف الضرورات الاقتصادية والسياسية والسلوكية والأخلاقية والعادات والتقاليد. وهذا الواقع الاجتماعي والتاريخي يملك أن يسلبني القدرة على الفعل الحر بالوعد والوعيد، بالسجن والتشريد، بالحرمان من العمل وبالتالي من لقمة الخبز الضرورية لعيشي». وتواصل لطيفة الزيات قائلة إن هذا

(*) نشرت في مجلة **الهلال**، أغسطس 1995.

(1) «الكاتب والحرية»، **فصول** 3 (خريف 1992) ص 228.

الواقع «ليس من صنعي واختياري وإن ملكت أيضاً مع غيري من الناس السعي إلى القضاء على ضروراته ضرورة بعد ضرورة. . . حريتي هي جزئياً جدل ذاتي / موضوعي دائب بيني وبين واقعي التاريخي الاجتماعي وهو جدل لا يخمد أبداً»[2].

ويشكل الرأي المطروح في هذه الشهادة ركيزة أساسية من ركائز عالم الكاتبة الروائي من نصها الأول، **الباب المفتوح** (1960) إلى أحدث نصوصها **صاحب البيت** (1994) مروراً بمجموعة **الشيخوخة وقصص أخرى** (1986) و**حملة تفتيش أوراق شخصية** (1992).

في «الشيخوخة» تتأمل بطلة القصة مفردات عمرها باحثة عن مواطن الزلل التي عوقت تحققها وقدرتها على الكتابة فتخلص إلى أن «المطلق الآن في عقلي قرين الموت، قرين برفض قانون الحياة المحكوم بنسبية الزمان والمكان والتغير الدائب»[3]. وفي استنتاج لاحق تقول: «لا يملك أحدا أن يقتل أحداً، يد القتيل في كل الحالات مخضبة بدمه»[4]، ويرد نفس المعنى في **حملة تفتيش أوراق شخصية** حيث حملة التفتيش مزدوجة، تفتيش السلطة الجائرة بهدف الترهيب والمعاقبة، وتفتيش المرء ذاته يواجهها ويحاسبها.

تصف الكاتبة في الجزء الثاني من النص الذي يحمل تاريخ 1981 كيف تم القبض عليها وفي السيارة التي تحملها إلى سجن القناطر تقول:

> أرتخي في جلستي. . . نشوى بإدراك أنني ألمح حريتي كاملة غير منقوصة في آخر الطريق (. . .) ها أنا أجلس مرتخية في هدأة الليل في مقدمة عربة شرطة، والضابط يبحث عن السجن ليودعني السجن وما من أحد عاد يملك ان يسجنني وحريتي تلوح في آخر الطريق كاملة غير منقوصة تنتظر مني أن أمد يدي لاحتضنها»[5].

يكتسب السجن ذو الدلالة المعروفة المحددة معنى مضافاً في هذا السياق،

---

(2) المصدر السابق.
(3) **الشيخوخة وقصص أخرى**، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1986، ص 32.
(4) المصدر السابق، ص 48.
(5) **حملة تفتيش : أوراق شخصية**، كتاب الهلال القاهرة، 1992، ص 115-116.

يتحول إلى علامة نقيضة تشير إلى تحرر الذات عبر مواصلة السعي إلى الحرية والوفاء بمتطلباتها. والسجن المادي المحدّد جغرافيا- هناك في القناطر عام 1981 - يؤكد سقوط السجن الأعتى داخل الذات، فتتحرر من خوفها ونكوصها وإحجامها، وتتواصل مع غيرها من البشر في فعل المواجهة.

وترتكز هذه المفارقة إلى فكرة ازدواج المسعى إلى الحرية، وهي فكرة تتكرر في كل نصوص لطيفة الزيات حيث الجهاد الأصغر يدور مع قوى القهر السياسية والاجتماعية أما الجهاد الأكبر فصراع الإنسان مع ذاته ليتحرر من قوى الموت فيه ويتحمل مسؤولياته.

في رواية **صاحب البيت**[6] تعيش البطلة في وهم المطلقات: الحب المطلق، والسعادة المطلقة، والحرية المطلقة؛ تتعثر وتتوزع بين الأصوات داخلها: صوت صاحب البيت يستحضر كافة سلطات القمع، سلطة الأب، وسلطة المعلم ذي العصا، وسلطة الواعظ يتوعد بعذاب النار، وصوت النكوص تجسده الأم والجدة تدعوان إلى العودة إلى البيت القديم والاستكانة في قاع البئر المظلمة رحماً ومقبرة، ثم صوت الواقع بما يفرضه من مسؤوليات. ويُحسم الصراع حين تدير البطلة ظهرها إلى البيت القديم وتواجه صاحب البيت. لا تنتهي الرواية بموت صاحب البيت إذ إن قتله يخل بما حمّلته له الكاتبة من دلالات رمزية، ولكن المواجهة وتمكن البطلة منه يشي بأنها تحررت منه بقتل فزعها منه.

باختصار شديد ترى لطيفة الزيات أن السعي وراء المطلقات، ومنها مطلق الحرية - «تخفف من عبء الوجود الإنساني والمسؤولية الإنسانية تجاه الذات والآخرين»[7]. الحرية مشروطة بالزمان والمكان، وهي سعي مزدوج في مواجهة القمع الخارجي من ناحية، ونكوص الذات أو استبدادها من ناحية أخرى.

أما نوال السعداوي فتركز على القمع الخارجي وحده، تقول:

> كان التاريخ العبودي منذ الفراعنة قد رسم تاريخ حياتي من المهد إلى اللحد كما انه شكل السلطات المنوطة بذلك، ابتداءً من سلطة الأب والزوج في الأسرة الصغيرة مروراً بسلطة الدولة والقانون والمؤسسات،

---

(6) **صاحب البيت**، روايات الهلال، القاهرة، 1994.

(7) **الشيخوخة**، ص 47.

وسلطة الدين والشريعة، وانتهاء بالسنَّة العليا والشرعية الدولية، وقد اتخذت هذه السلطة المترابطة المتضامنة شكل الهرم الأكبر يجلس على قمته اليوم النظام العالمي الجديد، وجريدة النيويورك تايمز، وشاشة السي إن. إن.. وتقبع على السفح الحكومات المحلية والتليفزيون المحلي والسجن وجهاز الرقابة وسلطة النقد الأزلي[8].

وما تقوله نوال السعداوي هنا صحيح- في تقديري على الأقل- ولكنها في بقية النص الذي اقتبست منه هذه الفقرة، (وهو شهادة بعنوان «الإبداع والسلطة» قدمتها الكاتبة إلى ملتقى الإبداع النسائي الذي عقد في بيروت في سبتمبر 1992)، وفي غيره من نصوص تميل إلى اختزال الوجود الاجتماعي إلى عدد من الثنائيات رجل / امرأة، سلطة / فرد، الأنا / الآخر، الذات / الموضوع، ولأن البنية الاجتماعية بنية معقدة تتشابك العلاقات فيها، ولأن التكوين الاجتماعي الذي تفرزه هذه البنية ليس أقل تعقيداً فإن هذه الثنائيات تخلق رؤية مفارقة للواقع وتبسيطاً مخلاً يبدو في عبارات مثل: «وجدت أن كلمة التفاني تجلس على قمة الأعمال التي يقوم بها العبيد»[9]، أو «التفاني في الآخرين، إفناء الذات، التضحية بالذات الخ الخ... كلها تندرج تحت بند الموت أو الفناء ولكن الإبداع أو الكتابة عكس ذلك تماماً، إنها تحقيق الذات لا إنكارها»[10].

وما تقوله نوال السعداوي لا يخلو أبداً من قدر من الصحة إلا أنه في مجمله كلام ناقص يحكمه رد الفعل، يفتقد عمق التأمل، ويتسم بحدة الانفعال، له من الصرخة الغاضبة فضل التنبيه ولفت النظر، وهذا، في رأيي، إنجازه وحدوده أيضاً.

تقول الكاتبة الفلسطينية ليانة بدر:

عندما كنت في أولى سنوات التفتح حذرتني أمي من الوقوف أمام المرآة.

أرادت أمي أن تحميني من عين المرآة لأنها أم العيون كلها تلك

---

(8) «تجربتي مع الإبداع والحرية» **فصول** 3 (خريف 1992) ، ص 319.

(9) المصدر السابق، ص 319.

(10) المصدر السابق، ص 320.

العين التي تبذر الدمار عبر انعكاساتها المتعددة بطبقاتها اللانهائية، فإذا كانت السماء ذاتها تتكون من طبقات سبع، فلا أحد يعرف قرارة بئر المرآة الصقيل الأملس، تلك العين الباردة التي لا تكف عن التطلع إلى البشر وأجسادهم منذ عشرات الآلاف من السنين والأخطر من ذلك كله، أرواحهم أيضاً، كانت أمي تنهاني بمقدرة حنانها الدائب كي لا أقارب ذلك السطح الشرير الذي ينشئ حواراً مع الروح... إن للمرآة سحراً قاتلاً تتوغل في ثنايا المرء، مغرية إياه بتأمل ذاته ومطالعة علاقة روحه بالعالم، رافعة إياه إلى حافة الجنون[11].

تستخدم ليانة بدر المجاز الأشهر في تاريخ النقد الأدبي (أذكِّر هنا بأن استخدام صورة المرآة للدلالة على طبيعة الفن كانعكاس يرجع إلى المحاورات الأفلاطونية، وأن هذا الاستخدام ظل شائعاً في التراث النقدي منذ الإغريق القدامى وحتى وقتنا هذا). تعيد ليانة بدر تشكيل الصورة لتصبح المرآة هي عين الكاتب يرقب بها نفسه، والعالم من حوله، يلتقط ويميز ويفهم ويقبل ويرفض. هي عين «تبذر الدمار» لأنها تخلخل الثبات المزعوم بتفحُّص المسلّمات، وإعادة النظر فيها.

وفيما تقوله ليانة بدر إشارة واضحة للطوق المضروب حول المرأة يحول بينها وبين حقها في النظر- التأمل - المعرفة. وتثير قصة «بحر العشق والعقيق»[12] لاعتدال عثمان نفس القضية إذ تعيد الكاتبة صياغة حكاية القصر الذي يسمح لمن يدخله وينعم بالحياة فيه أن يفتح الأبواب جميعاً سوى باب. يعطي مارد المفاتيح لعروسه الجديدة الوافدة على البيت، وينهاها عن فتح باب بالذات، ولكنها تفتحه «مدفوعة» بالنزق إلى اكتشاف المجهول، إلى معرفة «السر».. إلى «فتح مغاليق محرّمة» والتوغل «في أعماق معتمة». تفتح الباب وتدلف إلى السرداب فترى ما ترى، ثم تحكي مطلقة «أفراس الكلام من أعنة المحاذير».

في مطلع القصة ترد على لسان الراوية - العروس عبارة: «لماذا يا أمي لم تجعليني أعرف؟» ثم تقول الراوية وهي تخطو باتجاه الباب المغلق: «وعزمي الجديد ينبض داخلي وأنا أنفصل عن كيان أمي مع كل خطوة أخطوها» (ترتبط الأم في شهادة ليانة بدر وقصة اعتدال عثمان بعالم البراءة المغلق، والنهي عن

(11) «انعكاس التفاصيل في المرآة»، القاهرة، 137 (إبريل 1994) ، ص 112.
(12) «بحر العشق والعقيق»، يونس البحر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1987 ، ص 99-144.

التجربة، والتحذير من عواقب المعرفة. ونجد نفس هذه الصفات في صورة الأم في رواية **صاحب البيت**، إلا أن لطيفة الزيات تطور الفكرة إلى مداها فتستبدل بالبراءة النكوص، وتجعل العالم المغلق مرادفاً للموت: بئر مظلمة يرقد المرء في قاعها، مستكيناً ومسلّماً).

على أعتاب عالم التجربة في قصة «بحر العشق والعقيق» يهدي العريس لعروسه خاتماً وعقداً. . في الخاتم «حجر عقيق محفور على هيأة رأس حيّة الصل يحيطه مستطيل ماسي له أركان مدببة قاطعة والرأس يطق شراراً أحمر باهر الوهج»، وحبات العقد الست مماثلة للخاتم. . وفي العقد والخاتم طوق وتوق، يحبس الخاتم الإصبع، والعقد يطوق العنق، ويرتبط الاثنان ووهج عقيقهما بتوقد الدخول إلى دنيا جديدة، «برعونة فتح المغاليق المحرمة وحرارة المعرفة».

تدخل المرأة القبو، ترى ما فيه، ثم تخرج منه وقد احترقت أصابعها وانطفأ وهج العقيق في العقد والخاتم. المعرفة في «بحر العشق والعقيق» غواية ومعصية وجرح تستحضر جميعاً الحكاية القديمة لأول البشر، وتترك على عنق المرأة حزّاً دموياً لعقد في حجارته نقش حيّة، ولكن المعرفة في النص ليست شراً بل خير يشرع باب القبو المظلم لضوء النهار، وللأطفال، يدخلونه ليشاهدوا خباياه الثمينة.

المعرفة- التطلع إليها، المحاذير المحيطة بها، الألم الناتج عنها، الفطام الضروري لتحصيلها- موضوع يتكرر في نصوص أكثر من كاتبة، تربط ليانة بدر في شهادتها بين حق إعمال النظر وسرقة برمثيوس للنار المقدسة. تقول الأم لابنتها:

> هل يستطيع المرء إطالة التحديق في الشمس دون أن يصاب بالعمى وتبدد نور العين؟ وما كان بإمكاني (تقول الكاتبة) تقليب النظر والحكم على ما قيل لي وقتها.
>
> ولكن الحروب الكثيرة التي عشتها فيما بعد دفعتني إلى إعمال النظر، وإلى محاولة اختلاس لحظات من نيران المعرفة الإلهية التي تندلع في شمس النهار والتي لا يقتنصها البشر إلا عبر مراياهم المعدنية الباردة[13].

المعرفة شرط للكتابة تسعى المرأة الكاتبة إليها سعياً، «تختلسها»، «تقتنصها»،

---

(13) «انعكاس التفاصيل في المرأة»، ص 112.

تفتح «الغرف الممنوعة». . . تقول الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي: «فتحت يوما خطأ باباً كان لا بد لي أن افتحه وإذا بي أمام نفسي وإذا بي روائية»، تضيف:

لأراغون مقولة جميلة: «الرواية هي مفتاح الغرف الممنوعة في بيتنا» يوم قرأتها أدركت أن ولادتي الحقيقية كانت يوم فتحت ذلك الباب لأرى امرأة كنت أتوقعها غيري وإذا بي أصاب بالذهول وطوفان الكلمات يذهب بي إلى نص مفتوح.

اكتشفت أنني قضيت حياتي أمر جوار تلك الغرف الممنوعة داخلي معتقدة أنها لا تعنيني لأنني أسكن غيرها وكانت هي التي تسكنني وتشغل الحيّز الأكبر من فضائي الداخلي وعلى الورق وبالتالي كانت مفاتيحها هي التي تحكمني وقفلها هو ثقب حريتي وعبوديتي.

تستخدم أحلام مستغانمي صورة الباب المغلق أو المفتوح للتعبير عن العلاقة بين الكتابة وكشف الذات، ثم تضيف صورة القبو والغرفة السرية تقول:

الروائي هو الذي لا يتردد في فتح غرفه السرية أمامك، ويجرؤ على دعوتك لزيارة الطابق السفلي في البيت والقبو والأماكن المغلقة التي تكدس فيها الغبار والأثاث القديم والذاكرة وكل دهاليز النفس التي لم تدخلها الكهرباء بعد[14].

وينطبق ما تقوله أحلام مستغانمي على الكتابة إجمالاً، سواء كان المبدع رجلاً أو امرأة، ولكن من اللافت للنظر أن صور الباب المغلق أو المفتوح، والمزلاج والقفل والمفتاح، والقبو المظلم أو المشرع للضوء والشمس، وعين الشمس والبحر تتكرر في نصوص الكاتبات وتشكل مجازاً دالاً على الوعي بالحدود المفروضة، وضيق الحيّز، والرغبة في التحرر والتوق إلى الفضاء المفتوح. قد لا تتطابق الدلالات دائماً إذ توظف كل كاتبة صورها بما يفي بمتطلبات نصها، للباب المفتوح في رواية لطيفة الزيات الأولى دلالة التحرر السياسي والاجتماعي من قيد الأسرة والمجتمع، وتحرر الوطن من قيد المستعمر وحكم الأقلية. وفي رواية **مراتيج**[15] (1985) للكاتبة التونسية عروسية النالوتي يصبح القيد هو الفكرة الثابتة

---

(14) «الزمن المضاد»، **القاهرة**، 137(أبريل 1994) ص 117.

(15) **مراتيج**، سراس للنشر، تونس، 1985.

والتصور الإيديولوجي الجاهز الذي يسجن العقول، ويعمي العيون عن رؤية الوجود البشري المفتوح والمتجدد عبر تاريخ ممتد. توظف الكاتبة في مواجهة المراتيج البحر والريح الجنوبية العاتية التي تداهم البيت فجأة وتعصف بكل شيء فيه «فيختل النظام دفعة واحدة»، و«ينهار محور الارتكاز». أما في قصة «بحر العشق والعقيق» فيقود الباب الممنوع إلى قبو به آثار قديمة ومومياء محنطة لامرأة عارفة. الرحلة في قصة اعتدال عثمان رحلة معرفة وتوغل في مكنونات الماضي. دخول القبو فعل خروج وتحرر يتأتى بعقد الصلة مع الثروات المطمورة للموروث الثقافي، ترتبط الرحلة بالخوف والألم ولكنها تقود إلى البوح والمكاشفة وضوء النهار.

تقول عروسية النالوتي:

> الكتابة عملية رائعة ومروِّعة، وربما كانت رائعة بسبب الروع الذي تتضمنه... هي لحظات تقف فيها أمام نفسك، وحدك لا سند ولا شفيع، تقف عارياً إلا من صدقك وهشاشتك تنوء بأحمال ما خزنت وما غيبت، كل ما حدث ويحدث هنا فيك مقيم لا يبرح، وهذه الذاكرة الرهيبة لا تسقط من سالف الحساب شيئاً، تندلق ملفاتها عليك من الجهات الست.
>
> كل نبض العالم وسكراته مرسوم وموشوم على كل عظم من عظامك وأنت هنا رابض كالقط المذعور تفاجئك مطمورات عالمك[16].

لا ثنائية هنا بين ذات وموضوع، أو فرد ومجموع، فالكاتبة في رأي عروسية النالوتي، وإن واجهت عملية الإبداع منفردة، تحمل داخلها مخزون علاقتها بالعالم بكل عناصر وجودها الاجتماعي والتاريخي ومفردات الذاكرة التي «لا تسقط من سالف الحساب شيئاً».. لا يبتدع الإنسان نصه بقدر ما يسعى للإمساك بطرف من النص الكامن فيه. ولحظة الإبداع عند عروسية النالوتي عسيرة كل العسر.

وعلى العكس من عروسية النالوتي ترى سلوى بكر في لحظة الإبداع لحظة انطلاق ميسور لا يكدرها سوى الرقيب الداخلي، تقول سلوى بكر: «لا يلزمني كي أكون كاتبة حرة أكثر من ان أترك العنان لخيالي، يذهب حيثما شاء دون حدود

---

(16) «البوارق الهاربة» **القاهرة**، 137 (إبريل 1994)، ص 119.

أو سقوف»، ولكن - تواصل سلوى بكر - ما إن تشرع في الكتابة حتى يبرز الرقيب الداخلي الذي يستمد قوته من تراث القمع و«مفاهيم القطيع وقيمه». الحرية الإبداعية، في رأيها، «هي أن أبدع بلا قيود محددة سلفاً، أن أصوغ قيمي ومفاهيمي، أخلاقي الخاصة وأبدع عالمي، وأن أفلت من سطوة القطيع، وقطيع السياسة، من حفظة النصوص على وجه التحديد». وتختتم سلوى بكر كلامها «بأننا أصبحنا شعوباً بلا خيال، وان حياتنا أصبحت قبيحة لا مكان للخيال فيها»(17).

ترى سلوى بكر فعل الكتابة خيالاً ينطلق في سهولة ويسر، وتراه عروسية النالوتي سعياً عسيراً كل العسر، أما اعتدال عثمان فتراه قراءة في سفر الكون، هجاء لحروفه ومفرداته، وسؤالاً يلتف كالأنشوطة حول العنق، «تضيق العبارة فتنقبض الأنفاس ثم تنسل شعرة الروح وتنفذ من ثقب الحجاب»، «وإذا بالدنيا براح والقلم ينفلت في سماء الورق» تقول اعتدال عثمان: «أتعذب بالكتابة أتصوف أتحقق»(18). ورغم اختلاف الصياغة في توصيف فعل الكتابة عند عروسية النالوتي واعتدال عثمان إلا أن المعنى، في جوهره، متشابه.

وتصف ليانة بدر عملية الإبداع بصورة تستمدها من التراث الشعبي الفلسطيني، صورة الطائر الأخضر الذي درجت الفلاحات الفلسطينيات على تطريزه وتعليقه في بيوتهن.

> طير من عصر الديناصورات، يطلق عليه اسم الطائر الأخضر الذي ظل يغني بعد ذبحه ليكشف سر ذابحيه أو أنه حسبما يظهر لي نوعاً من طيور الجنة التي تكتسي سحنة التنين فيكتسب تعبيراً مزدوجاً، يقف الطائر مرفوع الجناحين بقوة، يفتح فمه حتى يوشك ان يغني تحت شجرة عريضة الجذع وارفة الغصون، يفرش جناحيه ويفرد ريشه كما لو انه يكاد أن يطير في اللحظة التالية، لا نعلم لماذا، لأنه فرح أو سعيد أو منزعج وخائف، أم لأنه كلاهما معاً! كأنه يوشك على المصارحة وكأنه يوشك على القول، طائر المكاشفة الذي يقول ولا يقول، يغني ولا يغني، ولكنه في جميع الأحوال يمثل الذاكرة الجماعية التي تحض على البوح

---

(17) شهادة **فصول** 3 (خريف 1992) ص 154- 155.

(18) «أبجدية الناس»، **القاهرة** 123 (فبراير 1993) ص 179- 183.

والرواية والكلام، وتدفع إلى الكشف والتحدث والمصارحة. لم تكن احتجاجات النساء تمر بصمت أو سكون، كانت تكسر هدير العاصفة، تندلع فيما بينهن قصصاً وأقاويل، تخرق الصمت البليد الذي يحيط بمصائرهن وتنشئ تضامناً من حلقات تؤازر بعضها، وتسلم جراح بعضها الآخر برواية الحكايات والقصص والمواقف والرموز[19].

تنبهنا كلمات ليانة بدر إلى أن التوق إلى حق الكلام، والاحتجاج بالكلام، والتواصل والائتناس بالحكاية ليس جديداً ابتدعته الكاتبات بل تراث شعبي مارسته النساء لأجيال بلا حصر.

أما طائر البوح الذي ظل يغني بعد ذبحه لِيكشف سر ذابحيه فأرى فيه مجازاً مناسباً كل المناسبة للمبدع رجلاً كان أو امرأة يقف تحت تلك الشجرة الوارفة، (شجرة اللغة، شجرة التراث، شجرة التاريخ، شجرة التجربة فلنفسرها كما نشاء) يفرد الطائر جناحيه، ويطلق صوته، وفي الأغنية تتجدد الحياة رغم الذبح، خضراء في المكاشفة والتواصل.

---

(19) «شجرة الكلام»، فصول 3 (خريف 1992)، ص234.

الثقافة والإمبريالية: نقاط للمناقشة(*)

صدر كتاب إدوارد سعيد **الاستشراق**[1] عام 1978 وسرعان ما أصبح حجر الزاوية في مجموعة من الكتابات سبقته ولحقته سوف تشكل مجتمعة رصيداً للمنشغلين بالعلاقة بين السياسي والثقافي إجمالا، والإمبريالية والثقافة تحديداً، وتؤسس اتجاهاً نقدياً سيعرف باسم النقد ما بعد الكولونيالي. لن يكتسب هذا الاتجاه ملامحه وإسمه إلا في السنوات الأخيرة وإن غذّته كتابات يرجع بعضها إلى النصف الأول من هذا القرن.

هذا هو سياق كتاب إدوارد سعيد **الثقافة والإمبريالية**[2]. فهو من ناحية امتداد لكتابه عن الاستشراق، وهو من ناحية أخرى إسهام جديد في ذلك الاتجاه النقدي الذي أشرت إليه. (وربما يكون مفيداً أن أشير هنا ولو بشكل عابر أن للكتاب سياقين آخرين قد يتوقف الباحث في غير هذا المجال عندهما، سياق الكتابات الإنجليزية في تعريف الثقافة ووظيفتها الاجتماعية ومن أهمها **الثقافة والفوضى** للشاعر والناقد ماثيو أرنولد (1869)، **وملحوظات حول تعريف الثقافة** للشاعر والناقد تي. إس. إليوت (1948) واجتهادات ريموند ويليامز التي بدأها بكتاب **الثقافة والمجتمع** (1958) وظل يعمّقها ويطورها في كتابات لاحقة أسست لاتجاه نقدي ازدهر في إنجلترا بدءاً من الثمانينات[3]؛ أما السياق الآخر لكتاب سعيد فهو

(*) مداخلة الكاتبة في ندوة «من أجل ثقافة نقدية: تحية إلى إدوارد سعيد»، بيروت، يونيو 1997.

(1) Edward W. Said, **Culture and Imperialism**, Alfred Knopf, New York, 1993.

(2) Edward W. Said, **Orientalism**, Random House, New York, 1978.

(3) لريموند ويليامز العديد من الكتب والمقالات من أهمها **الثقافة والمجتمع** (1958)، **الثورة الطويلة** (1961)، **كلمات** (1976) **الماركسية والأدب** (1977)، **الثقافة** (1981).

النظرية النقدية وإنجازاتها الحديثة في مجال الشكل الروائي).

ليس الهدف من هذه المداخلة تقديم عرض لكتاب **الثقافة والإمبريالية** يتتبع المصادر الفكرية للكتاب والأفكار التي يطرحها بل تسعى مداخلتي لتفصيل نقطة محورية في الكتاب أعتقد أنها الإنجاز الأساسي فيه، ثم محاورة ثلاث قضايا بعينها أثارها الكتاب.

1- الرواية والإمبريالية:

في كتابه **الثقافة والإمبريالية** يدعو إدوارد سعيد إلى نقد «كونترابنتالي» يعيد النظر في الأرشيف الثقافي بنصوصه الإبداعية، ويضع في الاعتبار العناصر المتقابلة التي شكلت هذه النصوص، وينطلق من الوعي المتزامن بتاريخ المستعمر (بالكسر) وتاريخ المستعمر (بالفتح) فيقدر على قراءة العلاقة بين الحضور الطاغي للثقافة السائدة، والحضور الصامت أو المغيّب للثقافة المهمّشة. استعار إدوارد سعيد المجاز الذي استخدمه من التأليف الموسيقي حيث يصاحب اللحن لحن مضاد يقابله ويطابقه، وحيث تتعدد الأصوات وتتراكب متآلفة ومتقاطعة ومتعاكسة تتصدر حيناً ثم تتراجع ليتصدّر سواها. في تقديري أن المفهوم الذي يطرحه إدوارد سعيد عن «النقد الكونترابنتالي» هو من أهم الإنجازات النظرية في الكتاب، وهو مفهوم مؤسس على رؤية الكاتب للعلاقة بين الثقافة والإمبريالية من ناحية، وعلى قراءة فاحصة للرواية الأوروبية من ناحية أخرى.

(وقبل أن أفصّل هذا الكلام سأسمح لنفسي بالتوقف لحظة خاطفة أمام القيمة الوظيفية للمجاز المستخدم للتعبير عن طبيعة الأدب ووظيفة النقد من قبل المدارس المختلفة. استخدم دعاة نظرية الانعكاس في الفن منذ أفلاطون وحتى وقتنا الحالي صورة المرآة. وارتبطت النظرية الرومانسية بمجاز المصباح أو النبع أو البركان الذي انتقل بمهمة الفنان من محاكاة الواقع المحيط إلى التعبير عن مكنونات ذات تتدفق أو تتفجر أو تسقط ضوءها على العالم الخارجي. ثم تفرعت الصور وتعددت معبرة عن مفاهيم متباينة لطبيعة الأدب ومهمة الناقد). إن استخدام إدوارد سعيد لمجاز مستلهم من التأليف السيمفوني للتعبير عن وظيفة النقد يرتبط في الأساس بالرؤية التي يطرحها لموقع الأدب في عالم وحّدته الإمبريالية وربطت بينه في نفس الوقت الذي شقته بقاطع فاصل بين سيد ومسود ومركز وهوامش. ويرى

إدوارد سعيد أن العالم تحت الهيمنة الإمبريالية عالم متشابك تتداخل تجاربه مما يحتّم فحص التجارب التاريخية في تلازمها وتقابلها. كانت للمعركة التي دارت رحاها من أجل اقتسام الأرض والسيطرة على الموارد أبعاد ثقافية هائلة، وقد رافقت التوسع الكولونيالي قوة إسناد ومدد وتعزيز تمثلت في الخطاب الثقافي، وفي نصوص إبداعية ركّزت وصفّت وقطّرت وجسّدت الموقف الإمبريالي وبنية الشعور المرتبطة به. وكان للرواية تحديداً الدور الأكبر والأهم في تعزيز الرؤية الاستعمارية. وفي رأي سعيد أن نشأة الرواية كجنس أدبي لم يرتبط فقط بصعود البورجوازية الأوروبية وهو ما اتفق عليه العديد من النقاد، ولكنه ارتبط أيضاً وبشكل عضوي بواقع التوسع الإمبريالي. ففي إنجلترا مثلا كانت الإمبريالية هي الحقيقة المركزية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وليس مصادفة أن الرواية كانت هي المنبر الأكثر حضوراً في المجتمع. لقد أتاح هذا المنبر بلورة فكرة إنجلترا عن ذاتها، وهي فكرة ترتكز بشكل أساسي على ما تمتلكه من مستعمرات. ولم تقم الرواية بمجرد تعزيز الوضع القائم بإعادة إنتاجه بل عمقته وشذّبته.

إن دعوى سعيد التي صاغها في كتابات سابقة له ويعمقها في هذا الكتاب مفادها أن إنتاج الصورة وتسويقها كان جزءاً من هدف سياسي، وأن الأرشيف الثقافي بمختلف بنوده وعناصره أسهم بشكل أساسي في تحديد ملامح مشروع التوسع الاستعماري وصيانته وتعزيزه. ولهذا يصعب أن نفهم كامو أو جيد أو كونراد أو كيبلينج أو حتى ديكنز وأوستين في معزل عن الجغرافيا السياسية للإمبراطورية الفرنسية أو البريطانية. ويعتقد إدوارد سعيد أن هذا التناول لا يختزل النصوص الإبداعية بل، على العكس من ذلك، يكشف عن عمق إحاطتها بالتجربة التاريخية ومداخلاتها في مسار هذه التجربة. ويذهب إدوارد سعيد إلى أن الرواية الأوروبية لم تكن لتوجد بالشكل الذي نعرفه لولا وجود الإمبراطورية، وهو وجود يمكن قراءته ليس فقط في التجليات الأيديولوجية لرواية مثل **روبنسون كروزو** بطلها مكتشف لعالم جديد يفرض عليه سلطته ويستغل موارده، ولكن أيضاً في مفهوم الزمن وأنماط القص، وفي وعي التوسع في الحيّز المكاني وارتباط هذا التوسع بترتيب الأوضاع الداخلية، وفي مسار البطل في الرواية الواقعية، وفي العناصر الشكلية المستجدة المرتبطة بالحداثة في **أوليس والأرض الخراب والبحث عن**

الزمن المفقود و**إلى الفنار** و**قلب الظلام**[4].

إنطلاقاً من هذا المفهوم للعلاقة بين الإمبريالية من ناحية، والثقافة عموماً والرواية تحديداً من ناحية أخرى يؤسس إدوارد سعيد فكرته عن وظيفة النقد ومهام الناقد. فالتحليل المجزوء الذي تطرحه مختلف المدارس النقدية يقود إلى قراءة **غريب** كامو في معزل عن الجزائر حيث تدور أحداث الرواية، وكأن النص منبت الصلة بالخطاب الاستعماري الفرنسي. إن النقد الذي يقترحه سعيد يضع في الاعتبار العناصر المتداخلة والمتقاطعة لتجربة كونية لا يمكن الإحاطة بتضاريسها دون طوبوغرافية شاملة تكشف المساحات الناتئة والمتداخلة. ويُمكِّننا هذا النوع من النقد من تحديد موقع الإنتاج الإبداعي في الآداب المختلفة حيث النصوص تضيء بعضها بعضاً عبر تقاطعها وتقابلها. فندرس النص الذي أنتجه المركز في ضوء تجربة الهامش المدونة تاريخاً وأدباً، يزداد فهمنا لنص **آمال عريضة** لديكنز في ضوء تاريخ أستراليا وعلاقتها ببريطانيا، وتكتمل رؤيتنا لرواية **منسفيلد بارك** لأوستين بمعرفة واقع مؤسسة العبودية في جزر الكاريبي، ونقرأ جيد وكامو في ضوء ما اكتسبناه من معارف من فانون. ولأنه لا يمكن قراءة تاريخ المركز في معزل عن تاريخ أطرافه، أو تاريخ الأطراف مسقطين علاقتها بالمركز، كذلك تستحيل الإحاطة بأعماق النصوص الأدبية وثراء تجربتها دون هذا النوع من النقد «الكونترابنتالي».

ومن الملاحظ أن عدداً غير قليل من دارسي الأدب صار يتجه في السنوات الأخيرة إلى تناول النصوص موضوع دراستهم بنهج يقترب بدرجة أو أخرى مما يدعو له إدوارد سعيد[5]، ولكن إنجاز سعيد، فيما أرى، يكمن في الصياغة النظرية المتكاملة التي يعززها بمعرفة واسعة وعميقة بالرواية الأوروبية، وهي معرفة تمكنه من التحليل الثاقب للنصوص المفردة بقدر ما تسمح له بالتعميم المؤسس على

---

(4) رواية **أوليس** للكاتب الإيرلندي جيمس جويس؛ قصيدة **«الأرض الخراب»** للشاعر الأمريكي توماس ستيرن إليوت؛ رواية **البحث عن الزمن المفقود** للروائي الفرنسي مارسيل بروست؛ رواية **إلى الفنار** للروائية الإنجليزية فرجينيا وولف؛ رواية **قلب الظلام** للروائي الإنجليزي البولندي الأصل جوزيف كونراد، وهذه النصوص هي الأكثر تمثيلا لتيار الحداثة في الربع الأول من القرن العشرين.

(5) أنظر/ي دراسة «قلب الظلام» ودراسة «عاصفة شيكسبير»، نشرتا للمرة الأولى بالإنجليزية، الأولى عام 1981، والثانية عام 1986.

استنباط المشترك، والاجتهاد في تفسير دلالاته.

2- الرواية على الجانب الآخر:

ينطلق إدوارد سعيد في كتابه من مقولة أن الثقافة التي تعزز الرؤية الإمبريالية، وتمهد هذا المجتمع الأوروبي أو ذاك لتقبل وتبني واقع ومتطلبات التوسع الإستعماري، تقوم أيضاً، على الجانب الآخر وفي مراحل لاحقة، على خدمة وتعزيز مشروع التحرر. وهذه المقولة التي يتبناها سعيد أسهم في صياغتها وتفصيل عناصرها مجموعة من كتاب حركة التحرر منهم فانون وجيمس وكابرال وسيزير الذين يستفيد سعيد من إنجازهم، ويشير إليهم، ويقتبس من نصوصهم، ومنهم ديبوا ولانجستون هيوز وجيمس ويلدن جونسون وسترلنج براون (وكلهم من الكتاب الأفرو-أمريكيين) الذين لا يوليهم سعيد الاهتمام الواجب، رغم أسبقيتهم الزمنية في طرح الموضوع.

وفي تقديري أن ديبوا تحديداً وهو الذي دعا إلى فكرة الوحدة الأفريقية في مطلع القرن يشكل نموذجاً فريداً في تاريخ ثقافة المقاومة. كان الأب الروحي لجيل قادة حركة التحرر الوطني في أفريقيا، كما كان الأب الروحي لنهضة ثقافية بين السود في الولايات المتحدة، وهي النهضة التي سيتواصل معها ويستفيد منها ويضيف عليها جيل سيزير وفانون وسنغور. عاش ديبوا عمراً حافلاً وكان يطور مواقعه باستمرار مدهش. كان ديبوا في الثامنة والثمانين من عمره عندما عُقد المؤتمر الأول للكتاب والفنانين الزنوج في باريس عام 1956. لم يتمكن ديبوا من حضور المؤتمر لأن حكومة الولايات المتحدة كانت سحبت جواز سفره فأرسل تلك البرقية المشهورة التي يعتذر فيها عن الحضور والتي جاء فيها من بين ما جاء تحذيره المبكر من مطامع الولايات المتحدة في أفريقيا، ومن تحالف أصحاب رؤوس الأموال الأفارقة مع بريطانيا وفرنسا والولايات المتحدة لنهب القارة[6].

إن التوقف أمام تجربة ديبوا ومجموعة الكتاب الأفرو-أمريكيين الذين شاركوه مشروعه أو واصلوا العمل على إنجازه، يتيح للباحث في موضوع الثقافة

(6) أنظر/ي: Radwa Ashour, The Search for a Black Poetics: A Study of Afro-American Critical Writings, Unpublished Ph.D. Dissertation, University of Massachusetts at Amherst, 1975.

والإمبريالية أن يولي دور الفن الشعبي في ثقافة المقاومة الاهتمام اللائق، وأن ينتبه إلى أهمية توظيف الكتّاب لاحقاً لعناصر من هذا الفن في نصوصهم الأدبية. لقد قدم العبيد المقتلعون من بلادهم الأفريقية حصيلة كبيرة من الأغاني والحكايات فريدة القيمة في التراث الإنساني كله. مزج العبيد في المزارع في أغانيهم الجماعية بين الإيقاعات التي حملوها معهم من أفريقيا والتراتيل الكنسية الشائعة في «العالم الجديد»؛ واستولدوا حكايات شعبية من موروثهم الأفريقي وحصيلة تفاعلهم المستجد مع المهاجرين الأوروبيين؛ وتمكنوا من خلق ثقافة يواجهون بها واقع اليتم والقهر، ويفرضون بقوة الخيال سلطتهم وسيادتهم وإنسانيتهم[7]. «لكي تنجو» يقول أومبرتو إيكو «عليك برواية القصص.» وبالحكاية والأغنية صان العبيد في «العالم الجديد» بقاءهم الإنساني، ووسعوا رقعة وجودهم المحكومة بقوانين الاستعباد لتصبح مساحة مفتوحة وممتدة تتصل بالماضي الأسطوري وبما وراء الطبيعة وبالمستقبل عبر جموح الخيال وراء حلم التحرر والعدل[8]. صانوا روحهم وحلم التحرر، فلما جاءت الأجيال التالية وجدت فيما أنتجوه من تراث شفهي رصيداً هائلاً استلهمه الروائيون والشعراء منذ العشرينيات وحتى الآن، من لانجستون هيوز إلى توني موريسون مروراً بسترلنج براون وجيمس بولدوين ورالف إليسون. ولا يقتصر الأمر بطبيعة الحال على تجربة الكتاب الأفرو-أمريكيين، ولا الكتاب الإيرلنديين من قبلهم.

في الفصل الثالث المعنون بالمقاومة والمعارضة يشير إدوارد سعيد إلى جهود كتاب أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية في المعركة من أجل الاستقلال والتحرر بكتابة نصوص تقدم صياغة بديلة لقراءة التاريخ الإنساني، وتروي الجانب الآخر من الحكاية.

> لم تكن هذه المداخلات من قبل الفنانين والباحثين غير الأوروبيين مجرد جزء لا يتجزأ من حركة سياسية، ولكنها كانت أيضاً ومن عدة زوايا خيال هذه الحركة التي يتقدمها ويقودها بنجاح، وقدرتها على

---

(7) Langston Hughes and Arna Bontemps, eds. **The Book of Negro Folklore**, Dodd and Mead, New York, 1958.

(8) Lawrence W. Levine, **Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought From Slavery to Freedom**, Oxford University Press, Oxford, 1978.

التصور وإعمال طاقتها الفكرية بإعادة النظر وتأمل تلك الأرضية المشتركة بين البيض وغير البيض(ص212)

لا يولي سعيد للإنتاج الروائي في العالم الثالث نفس القدر من الدراسة التحليلية التي يوليها للنصوص الروائية الأوروبية، بل يكتفي بمناقشة بعض القضايا النظرية ويتوقف وقفة سريعة عند نصين أفريقيين هما **النهر الفاصل** للروائي الكيني نجوجي واثيونجو (جيمس نجوجي سابقاً)، و**موسم الهجرة إلى لشمال** للروائي السوداني الطيب صالح وقد رأى في كل من النصين رداً على **قلب الظلام** لكونراد.

هنا أسمح لنفسي أن ألتقط الخيط من سعيد لأطرح بعض القضايا التي تثيرها الرواية المرتبطة بحركة التحرر الوطني، وأركز الكلام على الرواية العربية مراعاة للحيِّز المتاح لهذه المداخلة.

قد لا تكون علاقة الأنا بالآخر هي مدخلنا لكل الروايات العربية ولكن المؤكد أنها مدخل راجح لنشأة هذه الرواية ولنصوص دالة في مسيرتها (وينطبق هذا الكلام على الرواية الأفريقية التي نشأت ونمت كجزء من معركة الاستقلال الوطني والتحرر[9]). ولا تتمثل هذه العلاقة فقط في أسئلة الهوية والتاريخ الوطني ولكن أيضاً في سؤال الشكل الروائي ذاته. عام 1927 كتب توفيق الحكيم رواية **عودة الروح**[10]، النص الأبرز بين النصوص التي أرّخت لنشأة الرواية العربية. وكان موضوع روايته هو الوحدة الوطنية للشعب المصري التي كتبها بأسلوبين، أسلوب واقعي كتب به حياة أسرة من الطبقة الوسطى، وأسلوب رومانسي مجّد به حياة الفلاحين المصريين. وصدّر توفيق الحكيم كلا من جزءي روايته باقتباس من نشيد الموتى، الأول:

عندما يصير الزمن إلى خلود

سوف نراك من جديد

لأنك صائر إلى هناك

حيث الكل في واحد.

---

(9) أنظر/ي رضوى عاشور، **التابع ينهض: الرواية في غرب أفريقيا**، دار ابن رشد، بيروت، 1980.

(10) توفيق الحكيم، **عودة الروح**، القاهرة، د.ت.

والثاني:

إنهض إنهض يا أوزيريس

أنا ولدك حوريس

جئت أعيد إليك الحياة

لم يزل لك قلبك الحقيقي

قلبك الماضي.

المصريون في منطق النص، على غير الأوروبيين، كل في واحد جوهره حكمة القلب وروح المعبد والتضحية من أجل المحبوب. ويواصل توفيق الحكيم مشروعه في **عصفور من الشرق**[11] التي نشرت بعد **عودة الروح** بإحدى عشرة سنة ليتحول الدفاع عن الشرق إلى تمجيد مطلق لحضارته، والدعوة إلى العودة لمنابعه الصافية، ورفض الحضارة الغربية بكافة عناصرها. وما يعبِّر عنه توفيق الحكيم يجد نظيراً له في الكتابات الأفريقية والأفرو-أمريكية التي دعت إلى الزنوجة أو الشخصية السوداء وغيرها وكلها تُعلي من شأن تاريخها الوطني وتمجّد ثقافتها مضفية عليها جوهراً روحانياً يميزها عن سواها. ولقد شرح فرانز فانون هذا التوجه الذي رأى فيه رد فعل من قبل مثقفي الطبقة الوسطى إزاء شعورهم بتهديد الثقافة الغربية. تشبثوا بثقافاتهم ومجدوها ليس فقط لأنهم كانوا خائفين بل، وهذا هو الأهم، كانوا معجبين أشد الإعجاب بالثقافة التي يواجهونها[12].

يقول إدوارد سعيد:

> إن الاستحواذ على التاريخ، والقبض على الماضي بوصفه تاريخاً، وتحويل المجتمع إلى رواية تحكي، وكلها عناصر تعطي الرواية قوتها، يتضمن أيضاً السيطرة على الحيِّز الاجتماعي وتقسيمه وتصنيفه، بما يجعل هذا الحيّز يخدم أغراضاً اجتماعية (ص78)

هذا ما يخلص له سعيد من قراءته للرواية الأوروبية، وفي العبارة ضوء كاشف للرواية عموماً ويساعدنا في تفسير بعض جوانب **عودة الروح**، حيث يكتب توفيق

---

(11) توفيق الحكيم، **عصفور من الشرق**، القاهرة، د.ت.

(12) أنظر/ي الفصل الخاص بالثقافة الوطنية في كتاب **المعذبون في الأرض** لفرانز فانون:

Frantz Fanon, **The Wretched of the Earth**, trans. by Constance Farrington. Grove Press, New York, 1968.

الحكيم الوحدة الوطنية للشعب المصري، ووحدة البورجوازية بشرائحها، ووحدة البورجوازية والفلاحين، ووحدة تاريخ مصر قديماً وحديثاً. يكتب الأنا الجماعية جوهراً متجانساً وثابتاً وأبدياً. ومن المفارقات الدالة أن هذه الرواية التي ترتبط بثورة 1919 لا تطرح أي شيء عن قضية التغيير الاجتماعي بل على العكس من ذلك تثبّت الواقع البائس للفلاح المصري وتمجّده. وفي **عصفور من الشرق**، وفي إطار الهجوم على الحضارة الغربية، يتم الهجوم على الحق العام في التعليم والاقتراع لأن الجماهير «دهماء» لا تحتاج القراءة والكتابة فهي لا تفيدها بل تحتاج وسائل الشرق الطبيعية في التهذيب أي «روح المعبد» بمنطق **عودة الروح**. إن «السيطرة على الحيِّز الاجتماعي وتقسيمه وتصنيفه» كما قال إدوارد سعيد، يخدم أغراضاً اجتماعية بعينها. **وعودة الروح** تكتب الوحدة الوطنية للشعب المصري في مرحلة بعينها بقدر ما تكتب طبيعة العلاقات داخل هذه الوحدة التي تملي أن يكون الموقف من الذات (موقف البورجوازي من طبقته) مغايراً لموقفه من الآخر (فقراء الفلاحين)[13].

أقفز قفزة هائلة تختزل أكثر من نصف قرن من الزمان، تحديداً من 1938 تاريخ نشر **عصفور من الشرق** إلى 1995 وهو تاريخ نشر رواية بهاء طاهر **الحب في المنفى**[14]. المسافة بين **عصفور من الشرق والحب في المنفى** مروراً بـ **موسم الهجرة إلى الشمال**[15] (1964) مسافة شاسعة ودالة تاريخياً. تشترك النصوص الثلاثة في موضوعها وعناصر الحدث: البطل المغترب، والمدينة الأوروبية، وقصة عشق بفتاة أجنبية. الحكيم وصالح وطاهر الذين ينتمون لثلاثة أجيال متعاقبة يكتبون علاقة الأنا بالآخر[16]. الأنا في نص الحكيم كالعصفور هشة تتخبط في فضاء الآخر، مرتبكة وموزعة بين غرب يسحرها ويرفضها فتثأر منه بتمجيد ذاتها دفاعاً ورد فعل. وفي **موسم الهجرة إلى الشمال** يحتفظ الطيب صالح بفكرة

(13) رضوى عاشور، «عودة الروح بين الواقعية والرومانسية»، **أدب ونقد** 5 (يولية 1984).
(14) بهاء طاهر، **الحب في المنفى**، دار الهلال، القاهرة، 1995.
(15) الطيب صالح، **موسم الهجرة إلى الشمال**، دار الهلال، 1969.
(16) أنظر/ي الورقة التي تقدمت بها الكاتبة إلى مؤتمر جامعة إسكس للدراسات الثقافية البينية، يولية 1985 وهي منشورة بالإنجليزية نشرا خاصا في كراسة:

Radwa Ashour, **The Obsessive Encounter: Tawfiq al-Hakim, Al-Tayeb Saleh and Bahaa Taher**, Cairo, 1985.

العالمين: شرق وغرب تفصلهما هوة تاريخية منذ مئات السنين وتجمعهما أرض معارك شرسة، عنف وعنف مضاد، يتساقط على الجانبين ضحايا مواجهة مأسوية اصطلحنا على تسميتها بالحقبة الاستعمارية. يشترك النصان في اعتمادهما على مقولة شرق وغرب، الشرق روح والغرب مادة في نص الحكيم، الجنوب ضحية تثأر لنفسها بالقتل في نص صالح، أما في نص بهاء طاهر فتسقط المقولة الجاهزة عن شرق وغرب. وليس مصادفة أن الحدث السياسي المركزي في الكتاب هو مجازر صبرا وشاتيلا التي رعاها الإسرائيليون ونفذتها أيد محلية. التضاد قائم في **الحب في المنفى**، والصراع متصدر، لكن الواقع يفرض فرزاً يُسقط المقولة الجاهزة عن الأنا المتجانسة والآخر المُصمت. الشخصية الرئيسية في النص منفي من وطنه يوازيه مطارد من شيلي وممرضة نرويجية وسيدة أوروبية، وفي المقابل دكتاتوريات محلية وقوى كونية تفرض مشيئتها بالعنف الواضح أو بالمناورة، وصهاينة، وعنصريون، ومحترفو مواقف، وأثرياء نفط. يعيد بهاء طاهر تشكيل معادلة الأنا والآخر لتصبح الأنا هي الإنسان المنفي والمطارد لأنه جرؤ على طلب العدل أو الحلم به أو حتى بشكل عفوي تلامس مع من واتتهم الجرأة في طلبه، جموع من البشر منهم المثقف الطليعي، ومنهم المواطن البسيط، وفي الصدارة، صدارة الجموع والحدث قتلى صبرا وشاتيلا تجسيد المواطن المطارد المنفي القتيل الذي جرؤ أن يحلم فكان عقابه المجزرة. أما الآخر فشبكة ممتدة متعددة الجنسيات عابرة للقارات واللغات. أكرر إن المسافة بين **عصفور من الشرق والحب في المنفى** مسافة من التجارب التاريخية المتراكمة يتعين على الدارسين فحصها ليس فقط من زاوية الأدب وتاريخه، لكن أيضاً من زاوية التاريخ العام.

حين كتب توفيق الحكيم **عودة الروح** كانت جماهير المصريين فلاحين وطلاباً تصطف خلف قيادتها البورجوازية في وحدة وطنية فعلية. سيعيد توفيق الحكيم، وهو إبن الطبقة الوسطى، إنتاج هذه الوحدة. سيكتب بواقعية ساخرة عن أبناء الطبقة التي ينتمي إليها ويعرفها وسيكتب برومانسية محلقة تمجيده للفلاحين الذين يرتبط بهم رغم أنه يجهلهم. وسوف يقوم نصه بدور إيجابي في ثقافة المقاومة في زمانه. أما في التسعينيات من القرن فإن حصيلة الروائي العربي من الخبرات والمعارف تملي عليه حكاية مختلفة. في نص بهاء طاهر تتصدر مجازر صبرا وشاتيلا، وبيسر سيربط القارئ بين تجربة الرواية التي صدرت عام 1995 وما عاشه

قبل أربعة أعوام وهو يشاهد على شاشات التلفزيون مظاهرات عشرات آلاف من الأوروبيين في مختلف العواصم الأوروبية احتجاجاً على ضرب العراق في الوقت الذي يشارك جنود عرب في ضربها.

لا يقتصر سؤال الأنا والآخر على مضمون النصوص الروائية بل يطرح نفسه في بدائل الشكل الروائي. ولأن الموضوع يحتاج مناقشة مستفيضة وعقد مقارنات بين عدد غير قليل من النصوص وهو ما لا يتاح في هذه المداخلة المحدودة فسوف أكتفي بنموذج واحد أتناوله بشكل مبتسر وهو تجربة محمد المويلحي في **حديث عيسى بن هشام**[17] (1904). لم يكن الشكل القصصي الذي اختاره المويلحي إلا جزءاً من سؤال مضموني داخل النص بشأن الحاضر المصلوب بين موروث ووافد. ففي المسح الذي يقدمه المويلحي لملامح المجتمع المصري في نهاية القرن التاسع عشر إثارة لسؤال العلاقة بين الحاضر والماضي، والبدائل المطروحة على المستقبل. وليست شخصية الباشا الذي يقوم من قبره ويفصله عن واقع مشاهداته مسافة زمنية إلا أداة تقنية تكسر إلفة الواقع وتتيح إعادة النظر فيه وتأمله، وعقد المقارنات المستمرة بين أسلوب تقليدي في مختلف مناحي الحياة وأساليب مستحدثة بفعل الانفتاح على الغرب والاحتلال الانجليزي لمصر. **حديث عيسى بن هشام** نص أسئلة النهضة وعلاقة الأنا بالآخر: هل نتجه إلى موروثنا الحضاري لنبحث فيه عن مفردات نطورها بما يتلاءم مع حياتنا الحاضرة، أم نتخذ الغرب نموذجاً وننشئ حياتنا على منواله؟ هل تفوق علينا الغرب بسبب ثقافته (أسلوب حياته)؟ وهل ترك ثقافتنا وتبني ثقافته شرط لنهوضنا وتطورنا؟ تحمل شخصيات الرواية أسئلتها في تجوالها الفاحص لواقع المجتمع المصري ثم تنتقل بالسؤال إلى باريس للمشاهدة عن قرب ومضاهاة ما يُروى بالحقيقة.

في **حديث عيسى بن هشام** رحلة مزدوجة في الداخل والخارج، رحلة يحكمها سؤال البحث والتنقيب عن علاقة الحاضر بالماضي والأنا بالآخر. ويملي السؤال نفسه على مسار الحدث واختيار الشخصيات ويحدد شكل الكتابة. اختار المويلحي أن يتواصل مع فن المقامة فحاورها بالعنوان الذي اختاره وباستعارة شخصية عيسى بن هشام من مقامات بديع الزمان الهمذاني، واحتفظ ببعض ملامح الكتابة القديمة

---

(17) محمد المويلحي، حديث **عيسى بن هشام**، كتاب الشعب، القاهرة، د.ت.

من محسنات بديعية واقتباسات شعرية واستطرادات بلاغية. . .إلخ. وانتظم ذلك كله في خيط حكاية لها بداية ونهاية وتفاصيل واقعية تستفيد من الرواية بقدر، ومن المسرحية بقدر، وبقدر أيضا من المقالة الصحفية. كان شكل المُنتَج الثقافي الذي قدمه المويلحي جزءاً من الإجابة على السؤال الذي طرحه: سؤال النهضة والعلاقة بين الوافد والموروث؛ وهو مشروع إجابة أُسقط بعد ذلك ولعشرات السنين. فقد حسمت البورجوازية المصرية أمرها واختارت أن تواجه الاستعمار بالكفاح ضده في نفس الوقت الذي قررت إتباع نموذجه الحضاري؛ ستتغنى بحضارتها التليدة، وتتشبث بعنف موتور بهويتها وهي تتطلع إلى أسلوب الحياة الأوروبي، تقتطع منه كما تقتطع من موروثها، وتظهر على الدنيا في ثوب مرقّع غريب عجيب تتوارثه أجيال منها بلا سؤال، وسوف ينتهي بنا إلى لافتة كبيرة مكتوب عليها «الهُدى شوبنج سنتر للمحجبات» وستعيش انقساماً تتبدى مظاهره في معظم مناحي الحياة اليومية.

3- سؤال الهوية:

يناقش إدوارد سعيد في كتابه مزالق القومية المغلقة التي تركز على الهوية والخصوصية والعودة إلى الجذور و«جوهر» الجماعة والتي قد تقود إلى أصولية منغلقة على ذاتها باسم الزنوجة أو العروبة أو الإسلام. ويرى سعيد أن هذه القومية رغم الإقرار بالدور التاريخي الذي لعبته في المعركة من أجل الاستقلال تنتهي غالباً بكارثة. ويفرّق سعيد بين هذه القومية وموقف نقدي يتطلب إعادة النظر في المجتمع والثقافة لتجنب أشكال من التعنت والمظالم تفرّخها الأنظمة «الوطنية» الحاكمة، وهو موقف أكثر انفتاحاً في رؤيته الساعية إلى الاندماج في الجماعة البشرية. ولا شك عندي في حكمة هذا الكلام.

ولكن حديث الهوية يظل حديثاً شائكاً وأصعب منه حديث العلاقة بين الموروث والوافد. وفي تقديري أن الكم الهائل مما كُتب في الموضوع عقّد الأمر فزاد الخلط فيه. ومن المؤكد أنني لا أدعي امتلاك القول الفصل في الأمر ولكن يبدو لي أن علينا بعد كل ما مر بنا من خبرات متراكمة، خبرات تعثر وفشل في المقام الأول، أن نتساءل إن كانت استعارة النماذج الحضارية تصلح أساساً للنهوض. إن التفاعل الثقافي كان دائماً عنصر قوة وبناء ولكن شتان ما بين تمثل الجسم لعناصر حاجته والنقل أو الإملاء. إن اختيار سعيد لمشروع أدونيس

وجماعة **مواقف** كنموذج للمواجهة الثقافية في معركة التحديث أمر إشكالي للغاية. بل إنني استغربت ما قاله إدوارد سعيد في كتابه من أن أدونيس منذ ظهور كتابه **الثابت والمتحول** وحتى وقتنا الحالي قام منفرداً بالمواجهة. وفي تقديري أن مشروع التحديث مشروع تتكاتف في إنجازه طاقات العديد من المثقفين العرب منهم من قدم ما استطاع ورحل، ومنهم من يواصل الاجتهاد فيه. أما ما يطرحه أدونيس شعراً وممارسة وتأثيره على الأجيال الأصغر من شعراء (نجحوا على سبيل المثال وليس الحصر، عبر التقليد الهش لنصوص من الشعر الأوروبي في تبديد رصيد شعبي ممكن لأعرق وأرسخ فنون العرب بخلق قطيعة بينه وبين جمهوره)، ما يطرحه أدونيس يثير السؤال إن كانت «حداثته» تحمل معها مفاتيح التحديث.

إن فحص التراث من منظور نقدي، وتأمل البدائل الممكنة للتواصل معه، مشروع هائل أُنجز القليل منه والطريق ممتدة أمام الإسهامات الجديدة. ولمّا كان لهذا المشروع مترتّبات خطيرة تزلزل دعائم الوضع الراهن، وتهدد الثقافة السائدة والمستفيدين منها فإن الجهد الأصيل فيه يواجه بشراسة. ولا أدل على ذلك مما لاقاه نصر حامد أبو زيد من المؤسسة الدينية ومن يدّعون العلمانية على حد سواء. فلا تكمن خطورة مشروع نصر أبو زيد في كونه ضد الإسلام لأن هذه تهمة باطلة، ولكن خطورته أنه مفكر يخوض معركة التحديث من داخل الثقافة وعلى أرضيتها، ويتيح للمسلم أن يدخل القرن القادم محصّناً بثقافته وبوعي تاريخي بأكثر النصوص تأثيراً في هذه الثقافة وأقصد القرآن الكريم. وفي تقديري أن كتابات أبو زيد إسهام أصيل في المشروع النهضوي، وهو مشروع، أكرر، يتسع ويتطلب إسهامات عديدة ومتنوعة ولا يقتصر على فرد ولا مجموعة ولا حتى اتجاه واحد.

وفي ضوء نموذج أبو زيد أتوقف عند ما طرحه إدوارد سعيد في ختام كتابه بشأن المهاجر كالنموذج الأسمى للمثقف. يقول سعيد: إن المثقف الأكثر قدرة على الإيفاء بمهامه في مشروع التحرر يقيم بين الأوطان، بين الأماكن، بين الأشكال وبين اللغات بما يجعله يرى الهنا والهناك متخطياً الحدود. وفي تقديري أن المثقف الكبير الذي يقف في وجه المؤسسة مضطهد بالضرورة، وقد يضطره الاضطهاد للعيش في المنفى، وقد يعيش منفياً في وطنه (هكذا عاش جمال حمدان ونجيب سرور والعشرات من أنبل مثقفي الأمة)، ولكنه في الأساس ابن المكان والزمان مزروع فيهما ليس من منطلق أخلاقي أو رومانسي يردد مع شوقي «وطني

لو شغلت بالخُلد عنه نازعتني إليه في الخُلد نفسي»، ولكن من منطلق آخر تماماً هو منطلق مسؤولية التواجد في أرض بعينها، يتعين عليه فك طلاسمها، والبحث والتنقيب في أرضها، واستيعاب دروسها الصعبة التي تعجزنا جيلا بعد جيل.

يختتم إدوارد سعيد كتابه بفقرة سوف أسمح لنفسي باقتباسها كاملة:

> لا أحد اليوم شيء واحد مصفى. إن مسمى هندي، أو امرأة، أو مسلم أو أمريكي ليست سوى نقاط انطلاق لن تصمد لحظة واحدة أمام التجربة الفعلية. لقد عززت الإمبريالية المزج بين الثقافات والهويات على مستوى كوني. ولكنها أيضاً، وهذه من المفارقات السيئة، جعلت البشر يعتقدون أنهم سود فقط، أو بيض فقط، أو غربيون أو شرقيون فقط وأساساً وبشكل كامل. ولكن البشر الذين يصنعون تاريخهم يصنعون أيضاً هويتهم الأثنية. ليس بمقدور أحد إنكار استمرارية الموروث الثقافي لهذه الجماعة أو تلك، والمكان الذي تسكنه، واللسان الذي تنطق به، والجغرافية الثقافية التي تميزها، ولكن الخوف وحده والتعصب هما اللذان يدفعان إلى الإصرار على الانفصال والخصوصية وكأن الحياة لا تعني سوى ذلك. إن الربط بين الأشياء سمة من سمات البقاء على هذه الأرض، وكما قال إليوت لا يمكن حرمان الواقع «من الأصداء الأخرى التي تسكن الحديقة». إذن فمن الأجدى- والأصعب أيضاً - ألا نفكر في أنفسنا فقط بل نعي وجود الآخرين، وجودهم المجسد، فنتعاطف معهم ونُدخلهم معنا في الحسبان. ولكن هذا أيضاً يعني ألا نحاول أن نحكم الآخرين، ألا نحاول أن نصنفهم، أو نضع بعضهم فوق بعض درجات، وفوق ذلك كله ألا نكرر بلا توقف كيف أن ثقافتنا بتشديد ضمير الملكية أو بلادنا هي رقم واحد (أو ليست رقم واحد) فالمثقف يملك أن ينتج القيمة دون اللجوء إلى ذلك. (336)

إن الجمل الاعتراضية الكثيرة، وهي صفة أسلوبية في كتابة سعيد، تكتسب هنا دلالة خاصة إذ تعكس توزع سعيد بين قارئ أمريكي أوروبي من المفيد جداً أن تكون الرسالة الموجهة إليه: لست مركز الوجود، إنه عالم واسع لا يبتدئ عندك ولا ينتهي بك، وقارئ من أبناء العالم الثالث يدفع بسعيد إلى الاستدراك المتكرر. ولأن التجربة، تجربة القارئ الغربي من ناحية، وتجربة مواطن العالم الثالث من

ناحية أخرى، تجربة مزدوجة ومتضاربة ومتناقضة تأتي العبارة على ما هي عليه مرتبكة ومربكة.

وفي تقديري أن سؤال الهوية يسقط فقط في عالم يسوده العدل، أما في عالمنا حيث تهيمن الإمبريالية اقتصادياً وسياسياً كما هيمنت دائماً، وتهيمن ثقافياً كما لم تهيمن من قبل وقد ملكت بمنجزات الثورة الإليكترونية ما يُسهِّل عليها مشروعها في إقامة القرية العالمية تحت جناحي النسر الأمريكي فإن سؤال الهوية يطرح نفسه بإلحاح أكبر. إن مظالم التاريخ تدفع بالجماعات المقهورة دفعاً إلى جدار الهوية تستند إليه أو تصطنعه درعاً أو سلاحاً تشق به طريقها في عالم يسحقها. ولا يقتصر الأمر على ذلك، فدعوى الخصوصية ترتبط بجهد مزدوج أحدهما يرجع إلى الماضي يستحضره ليتأمله ويُنَقِّب فيه، والثاني يتطلع إلى المستقبل بحثاً عن البدائل. ويتداخل سؤال الهوية إلى حد التماثل أحياناً بسؤال النهضة: فالسؤال إلى أين من هنا؟ يحيل دائماً إلى من نحن وما الذي يميز حكايتنا؟ لقد قدمت لنا تجربة القرن العشرين نماذج مريرة رفعت لواء الهوية فوق ساحة المجزرة من نازية وفاشية ومجازر عرقية ولكن هذا لا ينفي حقيقة أن وعي الهوية لدى الشعوب المقهورة أمر واقع قد يوظف بشكل لا تحمد عقباه حين يصبح خطاباً قومجياً أجوفاً، أو كهفاً نستقر فيه على وهم الظلال، ولكنه أيضاً قد يرشّد بوعي نقدي وأفق إنساني. فالخصوصية لا تعني بالضرورة الانغلاق على الذات، ولا نفي الآخر، ولا الإحجام عن التفاعل، ولكنها تعني، ضمن أشياء عديدة، الوعي بأن الإضافة الأصيلة إلى ثقافة ما تستحيل بإنكار موروثها، ودون الإنطلاق من أرضيته والتحاور معه اتفاقاً واختلافاً، قبولاً ورفضاً، إتباعاً وانشقاقاً.

لقد وحّدت الإمبريالية العالم بالعنف لامتلاكه ونهبه، ومن المؤكد أن الثورة الإلكترونية التي أنجزها المجتمع الرأسمالي قد قرّبت المسافات، وفتحت الأبواب بين الأوطان، ولكن المعركة القائمة على جبهة الثقافة شرسة وخطرة في آن. هم يعملون على ابتلاعنا سوقاً وموارد، ومشروع القرية العالمية في صلب آلية الاستيعاب. لن يزعج الإمبريالية قليلاً أو كثيراً التشبث بخصوصية ثقافية والإيغال في الانغلاق ما دام ذلك لا يمس مصالحها الاقتصادية، لا تنزعج من نظام إسلامي مستأنس وحليف، ولا من الحديث عن البنوك الإسلامية ولا الاقتصاد الإسلامي، ولكنها تنزعج من أي خصوصية تصب في مواجهة هيمنتها وتدفع باتجاه نظام

عالمي أكثر عدلا. إن إسقاط المسمّيات أسود، أبيض، أحمر، شرق، غرب، شمال، جنوب... إلخ. حلم مستقبلي، أما الآن، وفي حومة الصراع، فإن هذه المسمَّيات تستمد قيمتها من مضمونها التاريخي ودورها النافع شديد النفع. ولكن من حق سعيد في نهاية الأمر أن يحلم بعالم بلا حدود، لا حاجة فيه لإبراز الهويات (بالمعنيين)، أقول من حق سعيد أن يحلم، ولكن لا بد أن ننتبه أنه في تلك النقطة تحديداً لا يقرر واقعاً بقدر ما يصيغ حلماً.

القسم الثاني

قلب الظلام(*)

العلاقة بين الكاتب وواقعه التاريخي علاقة مركبة وملتبسة تجعل من روايته لعصره رواية ناقصة، فالكاتب، في نهاية المطاف، ليس سوى فرد يدير علاقته بزمانه وواقعه الاجتماعي عبر منظور إيديولوجي. هذا ما يقوله الناقد الفرنسي بيير ماشِري، ويضيف إن التناقضات التاريخية في عصر كاتب ما لا تنعكس في نصه بقدر ما تسري فيه، وتشكل بنيته، وتحكم وتفسر ما يعتري مساره من تعرّجات. وعلى عكس الرأي الشائع القائل بوحدة النص الأدبي وتماسكه، يعتقد ماشِري أن النص يتسم بتشققات وانقسامات، فليست وحدته هي مصدر ثرائه وتنوعه بل تعدد مراكزه. ويرى ماشِري أن للأدب مرآة ذات طبيعة شديدة الخصوصية إذ تُسقط وتُضمِّن، تُخفي وتُظهر، تنحاز وتفضح انحيازها، إنها مرآة عمياء وعاكسة في الوقت نفسه. ويحكم هذا التناقض البنية الكلية للنص ويمنحه معناه[1].

تعتمد هذه الدراسة أفكار ماشِري عن الإنتاج الأدبي أداةً لقراءة نص من أهم النصوص الروائية الإنجليزية في القرن العشرين وهو رواية **قلب الظلام** لجوزيف كونراد.

عبء الرجل الأبيض، خطيئته:

نشر كونراد روايته القصيرة مسلسلة في أعداد فبراير ومارس وإبريل 1899 من

(*) نشرت باللغة الإنجليزية عام 1983 تحت عنوان:
"Significant Incongruities: A Reassesment of Conrad's Heart of Darkness"

(1) Pierre Macherey, **A Theory of Literary Production**, trans. Geoffrey Wall, Routledge and Kegan Paul, London, 1978, 105-135.

مجلة بلاكوود. قبل نشر الرواية كتب كونراد إلى صاحب المجلة قائلا: «العنوان الذي أفكر فيه هو «قلب الظلام» ولكن الرواية ليست قاتمة. إن الفكرة التي تكمن وراء النص وتبرره هي جريمة غياب الكفاءة، والأنانية الصرفة في العمل الجاري في أفريقيا من أجل النهوض بها ونقل الحضارة إليها»[(2)].

يبدو أن كونراد، حين بدأ مشروعه، أراد أن يكتب نصاً ضد الاستعمار (بدأه كقصة قصيرة ثم «تملكته»)، أراد «كشف زيف الادعاءات الاستعمارية»[(3)]، وربما أيضاً التخفف، أو التخلص، من الآثار الكابوسية لرحلته إلى الكونغو. وكان قد سافر إلى أفريقيا عام 1890 بعد أن تعاقد على العمل لثلاث سنوات على سفينة تابعة لجمعية بلجيكية تتاجر في أعالي نهر الكونغو، ولكنه فسخ العقد بعد ستة أشهر، وعاد إلى أوروبا وقد ساءت أحواله الصحية، وكاد أن يصاب بانهيار عصبي.

في طفولته كانت أفريقيا، والمناطق النائية إجمالاً، والكشوف الجغرافية وسِيَر المكتشفين تشكل جزءاً من أحلامه. وبعد عودته من أفريقيا يكتب كونراد عن علاقته بالمكان، يستعيد الفراغات على الخريطة التي كان الطفل يترك لأحلامه أن تملأها ثم تحولت، بعد اصطدامه بالواقع، إلى مرتع للكوابيس:

> نزل على حزن عظيم. ومع ذلك فهذا هو المكان. وليس بجواري صديق كالطيف في هذا الليل شديد الوحشة، لا ذاكرة تسكنني. لا شيء سوى المعرفة المرة بأسوأ تكالب على النهب شوّه الضمير الإنساني والكشوف الجغرافية. أي نهاية لمُثُل صبي وأحلام يقظته![(4)]

في رواية كونراد محاولة لتقديم هوة (يعتقد الكاتب بوجودها) بين الاستعمار كفكرة والاستعمار كممارسة: فكرة نقل الحضارة إلى أفريقيا والنهوض بأهلها من جانب، والواقع المُزري للفكرة في الممارسة من جانب آخر. إن استجابة مارلو،

---

(2) Joseph Conrad, **Letters to William Blackwood& David S. Meldrum**, ed. William Blackburn, Duke University Press, 1958, 37.

(3) Joseph Conrad, **Youth, Heart of Darkness and The End of the Tether**, Dent, London, 1961.

كل الاقتباسات الواردة في هذا المقال مأخوذة من هذه الطبعة، أما ترجمتها إلى العربية فقامت بها كاتبة المقال.

(4) "Geography and Some Explorers", **Tales of Hearsay and Last Essays**, Dent London, 1963, 17.

الراوي، لحديث عمته عن الأفارقة، وأساليب حياتهم الفظيعة، وضرورة تنشئتهم على أساليب مختلفة، استجابة لا تخلو من الشك والسخرية فيشير مارلو إلى «الغثاء الذي يملأ الصحف» وتأثيره على الناس، ومنهم عمته. ويسخر من المستعمرين فيطلق عليهم اسم «الحجاج» تهكّماً، ويصفهم بالجشع والشهوانية والانحطاط. ولا يرى في أعضاء «حملة إلدورادو الكشفية» إلا مسعاهم الشرس لانتزاع الثروة من باطن الأرض، وخُلُق اللصوص المنهمكين في سرقة خزينة، وحديثهم الأشبه بحديث القراصنة، لا شيء فيه سوى الدناءة والقسوة والجشع.

وفي مقطع آخر يصف الراوي سفينة حربية فرنسية تقصف الشاطئ «هكذا بدت في الفراغ الهائل بين الأرض والسماء والماء، جسماً غامضاً، تطلق نيرانها على قارة»، مشهد لا يخلو من جنون أو هزل كئيب، هكذا يراه الراوي المستغرق في متابعته إلى أن ينتبه على صوت شخص ما بجواره على السفينة يفسر القصف بوجود مخيم للأهالي، «قال إنهم أعداء، مختبئين في مكان ما» (ص 61-62).

لن نتوقف أمام القيمة الفنية لهذا المقطع الذي يصف فيه الراوي تفصيلاً السفينة الفرنسية وفوهات مدافعها الكبيرة التي تقذف كرات اللهب في اتجاه الشاطئ، فقد سبق إلى ذلك العديد من النقاد، ولكننا نتوقف أمام ما يثيره الوصف من إيحاءات سلبية للاختراق والغزو كأفعال عنف وقسر وقهر وهو عكس الدارج في الخطاب الشائع في تلك المرحلة. يحتفظ كونراد بصورة اختراق الظلام ويجري عليها تعديلا يعكس المعنى[5].

إن صرخة كورتس الأخيرة «الهول، الهول!» تلخِّص تجربته في مجاهل أفريقيا كما تجسد رد فعل الراوي لما رآه في رحلته إلى الكونغو من عنف وتحلل.

تفضح رواية كونراد فكرة عبء الرجل الأبيض ورسالته الحضارية المتمثلة في اختراق ظلام القارة الأفريقية بنور هدايته، ورحمة عنايته المنقذة للأهالي من لعنة التوحش والتخلف. هذا ما أشار له العديد من النقاد، فيرى ألبرت جيرار في الكتاب وثيقة غاضبة تدين الاستغلال الشرس والعبثي[6]. ويعتقد أرنولد كيتيل أن

---

(5) لم تكن الإشارة لسفينة حربية فرنسية بالإشارة البريئة في ظل أجواء التنافس الاستعماري على أفريقيا. وقد كتب ملدرام المستشار الأدبي لمجلة **بلاكوود** إلى صاحب المجلة في 14 يناير 1899: «قصة كونراد رائعة جدا ، أليس كذلك؟ وأي مظهر تظهر به الفرنسيين!؟»، **الرسائل**، ص43.

(6) Albert Guerard, **Conrad the Novelist**, Harvard University Press, Cambridge, 1958, 34.

الرواية تقدم لنا أفظع ما كتب في وصف الإمبريالة[7]. ويقول سيدريك واتس أن الرواية تهاجم جوهر الإمبريالية وادعاءات المستعمرين بالقيام بمهمة حضارية[8]. وفي دراسة ممتازة وحديثة لكونراد يقول إيان وات إن **قلب الظلام** تظل حتى الآن واحدة من أقوى النصوص التي تدين الإمبريالية[9].

ولكن هل كان كونراد يعارض الإيديولوجية الاستعمارية؟ وهل تقدم رواية **قلب الظلام** نقداً للاستعمار؟

الإمبريالي الليبرالي:

إن قبلنا بالرأي القائل إن رواية **قلب الظلام** وثيقة مضادة للإمبريالية تفضح الإيديولوجية الاستعمارية فكيف نفسر صورة الأفارقة في الرواية والتعبيرات العنصرية المرتبطة بهم؟ يقدم الراوي الأفارقة في صورة المتوحشين، يشبه حركة الأسمال التي تحيط خصورهم بالذيول (ص64)، يشبههم بالنمل (ص63)، إنهم مخلوقات زاحفة، لا تعرف السيطرة على نفسها أو التحكم في أفعالها، وتوقُّع ذلك منها كتوقعه من ضبع يطوف بين الجثث في أرض معركة (105). يرى فيهم أرواحاً هلامية لم تكتمل بعد، لا يربطها بالبشر سوى رباط واه، لغتهم رطان عجيب لا يشبه أصوات لغة آدمية (ص 119، 146). يميز منهم شخصاً يصفه بأنه «نوع معدّل من فصيلته... النظر إليه يفيد المرء كالنظر إلى كلب متنكِّر في بنطلون وقبعة بريشة ويمشي على قائمتيه الخلفيتين»(ص97). ومن كل الشخصيات الأفريقية في الرواية تحظى شخصية واحدة بتناول مختلف: امرأة «برّية فاتنة، متوحشة وآسرة، عيناها شرستان وأخّاذتان» (ص135). إن الأفارقة في عيني كونراد الأوروبيتين ليسوا سوى أشباح مخيفة أو متوحشين مستغلين (بالفتح) يثيرون الشفقة، وهم تجسيد لقوة أوليّة لا تعرف ضبط النفس، وهم أيضاً مصدر سحر أخّاذ (المرأة).

من بين كل النقاد الأوروبيين الذين تناولوا الرواية كان إيان وات الأسبق إلى

---

(7) Arnold Kettle, **An Introduction to the English Novel,: Henry James to the Present Day**, Huchinson University Library, London, 1953.

(8) Cedric Watts, "How many Kurtzes Are There In Heart Of Darkness," **Joseph Conrad Colloquy, Poland 5-12 Sept. 1972**, II, Polish Academy of Sciences, Warsaw, 1975, 46.

(9) Ian Watt, **Conrad in the Nineteenth Century**, University of California Press, Berkely, 1979, 161.

الانتباه إلى موقف كونراد المتناقض تجاه الإمبريالية. ويشير وات إلى أن كونراد كان يشعر بالانتماء إلى الإمبراطورية البريطانية وهي بلده بالتبني (فهو أصلاً جاءها من بولندا)، وإن تناقض هذا الانتماء مع مشاعره الليبرالية. يختلف كونراد عن كيبلينج، المدافع عن الإمبريالية والناطق باسمها في كتاباته. ومع ذلك فقد صرّح أن «الحرية لا وجود لها إلا في ظل العلم الإنجليزي». ويقول وات إن **قلب الظلام** تحمل نفس التناقض الإيديولوجي، ويدلل على رأيه بالمشهد الذي يصور الراوي، مارلو، في الشركة التي سيتعاقد معها فترسله إلى أفريقيا. إنه يتأمل الخريطة المعلقة على الحائط، خريطة ملونة كبيرة لأفريقيا. اللون الأحمر «يسر المرء أن يراه في أي وقت لأنه يعرف أن عملاً حقيقياً يتم إنجازه هناك»، ثم كثير من الأزرق، وقليل من الأخضر، ومشحات من البرتقالي، «وفي الشاطئ الشرقي رقعة قرمزية، حيث رواد التقدم ينتشون باحتساء البيرة، ولكنني لم أكن في طريقي إلى أي من هذه الأماكن. كنت ذاهباً إلى الأصفر. في بؤرة المركز»(ص 55-56).

وتشير الألوان على الخريطة إلى مناطق النفوذ الاستعماري المختلفة، يرتبط كل لون بالأراضي المحتلة من قبل دولة من الدول الأوروبية. يعلق إيان وات قائلا: يحظى الأحمر الدال على الإمبراطورية البريطانية بإشارة تشجيعية، ولا تعليق على الألوان الأخرى، الأزرق والأخضر والبرتقالي، ثم تأتي الغمزة الساخرة من المستعمرات الألمانية[10]. وكانت هذه القوى الاستعمارية كلها تتصارع على أفريقيا، يسود بينها جو من التنافس والتناحر.

> كان الكونغو البلجيكي يقدم لكونراد إمكانية التعبير عن نفسه بحرية، فلم يكن مستعمرة بريطانية ولا كان يشكل تهديداً للسيطرة البريطانية. كذلك كان احتلال الكونغو يطرح قضايا تتجاوز قضايا العنصر.
>
> إنها حالة نموذجية، فبخلاف المستعمرات الأخرى رافق إنشاء هذه المستعمرة جوقة عالمية عالية تردد الشعارات الأخلاقية للتقدم السياسي، ثم تحولت هذه الجوقة نفسها عام 1890 إلى هجوم على ليوبولد نفسه الذي أطلقت عليه قبل سنوات «الملك المؤسس لهذا المشروع السياسي والإنساني الفريد»[11].

(10) Ian Watt, 158-159.

(11) Watt, 160.

ولم يكن كونراد وهو يعد نصه للنشر في مجلة «محترمة» كتلك التي يملكها بلاكوود يتوجه إلى قارئ مجهول. كان يعرف، وهو «الابن المدلل لبريطانيا العظمى بل وللإمبراطورية»[12]، أن النشر في تلك المجلة يتيح له «صحبة طيبة»، وأن أي نادٍ أو قاعة طعام في السفن البريطانية التجارية والحربية التي تقطع البحار لا تخلو من نسخة من هذه المجلة[13]. ولكن ما هي شروط العقد الضمني بين المنتج والمستهلك، بين كونراد و«صحبته الطيبة»؟

الظلام كموتيف إيديولوجي:

في مقاله: «الجغرافيا وبعض المكتشفين» يحكي لنا كونراد عن تقديره بل وتقديسه للرحالة الأوروبيين الذين قادوا الرحلات الكشفية إلى أفريقيا والأمريكتين:

> رجال عظام في مسعاهم وانتصاراتهم الصعبة في مجال الجغرافيا العسكرية، رجال ذهبوا، كل تبعاً لضوئه الملهِم ودوافعه، النبيلة أو الآثمة، وإن احتفظ في صدره بقبس من النار المقدسة[14].

رأى كونراد في مونجو بارك وليفينجستون وأمثالهم من الرحالة الذين اكتشفوا الفراغات على خريطة الطفل «مغامرين أجلاّء وهبوا أنفسهم لاقتطاع جزء من الحقيقة هنا، وجزء من الحقيقة هناك، وأحياناً كان يبتلعهم السر الذي شغلهم وصمموا على كشفه»[15].

كانت أفريقيا، في الخطاب الأوروبي الشائع، مظلمة بالمعنى الحرفي والمجازي، فهي مساحة غامضة ومجهولة، وهي أيضاً ترتبط بالشر وغياب نور الهداية. وهي في الحالتين بحاجة لحملة مشاعل الحضارة الأوروبية ليضيئوها بكشفهم المادي وهدايتهم الروحية. فالكشف الجغرافي والاستعمار وجهان لعملة واحدة. وكانت عبارة «اختراق الظلام» الأفريقي عبارة دارجة في كتابات تلك الفترة. وارتبط الظلام أيضاً بالفوضى، وهو ارتباط متجذر في الإيديولوجية

(12) "Authors Note," **Youth, Heart of Darkness...**, iv.

(13) Qtd in Watt, 131.

(14) "Geography and Some Explorers," 21.

(15) "Geography and Some Explorers," 100.

المسيحية وظفها الكتاب الإنجليز والأوروبيون إجمالاً[16]. أفريقيا هي القارة المظلمة، إمبراطورية الفوضى، الكلمة قبل أن يتحدد لها معنى بفعل المشيئة الإلهية مجسدةً في المتحضرين الأوروبيين (علاقة تشبه تلك التي تربط بروسبيرو وكاليبان في مسرحية **العاصفة** لشيكسبير). كان على الرجل الأبيض أن يخلق أفريقيا على شاكلته، هذه مهمته وعبئه. لم يبتدع كونراد صورة أفريقيا المظلمة بل استمدها بمحمولها الإيديولوجي الشائع في الفكر السياسي والفلسفي الأوروبي، لم ينقلها كما هي بل عدّل فيها وأضاف إليها بما يفي بمتطلبات رؤيته.

ذلك الآخر:

يقول ماشِري إن العمل الأدبي لا يأتي إلينا أبداً بمفرده، بل يحمل معه كتباً أخرى، قد تنتمي لمجالات مختلفة، تحكم وجوده وتحدده. يضيف، ليس هناك كتاب أول مستقل تماماً وبريء من الماضي، إن التجديد والطرافة في الأدب، كما هو الحال في غيره من المجالات، تحكمهما علاقات تبادلية موقعها الكتاب نفسه[17]. ليس الكتاب مستقلاً، وإن كان قائماً بذاته محكوماً بقوانينه الداخلية، ذلك أنه قائم على اللغة وهي بالتعريف ليست مستقلة ولا بريئة.

لم تكن رحلة كونراد إلى الكونغو هي فقط ما استلهمه في كتابة رحلة مارلو في **قلب الظلام** ولكنه استلهم أيضاً رحلات العديد من الرحالة والمستعمرين إلى «القارة السمراء» و«العالم الجديد». إن رحلة مارلو في أعالي نهر الكونغو تماثل رحلات كولومبوس وكورتيس وبيتسارو ومونجو بارك وليفينجستون وستانلي، إنها رحلة مغامر وهب نفسه «لاقتطاع جزء من الحقيقة هنا وجزء من الحقيقة هناك». لا يظهر الرحالة التاريخيون في النص وإن احتفظوا بوجودهم في ثناياه، وجود صامت وبليغ يعقد الصلة بين معنى الرواية وما لهذا المعنى من تاريخ سابق على كتابتها[18]. يكتشف مارلو، كما فعل أولئك الرحالة، «أرضاً جديدة» ولكن هذه

(16) في الكتاب الرابع من ملحمته الساخرة كتاب الحمقى، وفي معرض دفاعه عن النظام القائم، يقدم بوب، وهو أكبر شعراء إنجلترا في النصف الأول من القرن الثامن عشر، صورة مروعة «لامبراطورية الفوضى» حيث «تموت الأخلاق» «ولا تجرؤ شعلة نار أن تتوهج»، تموت النار «وينزل الستار ليعم الظلام الكوني ويغلف كل شيء».

(17) Macherey, 100.

(18) Macherey, 86.

الأرض ليست مساحة جغرافية، بل مساحة فلسفية ونفسية (وهو ما نناقشه لاحقاً). إن التوغل «إلى أبعد نقطة يمكن الإبحار إليها» بالرغم من كل المصاعب هو في ذاته عمل له قيمته:

> إن استعمار الأرض وهو ما يعني غالباً انتزاعها من أولئك الذين لهم بشرة مختلفة أو أنوف أعرض قليلا منا ليست بالأمر الحسن عندما نتمعن فيه. ولا يشفع للساعين لذلك سوى الفكرة التي تحركهم. (ص51)

إن المكتشف يشفع للمستعمر الذي يساكنه في نفس الجسد. ربما يفسر ذلك انقسام رواية كونراد بين فضح الإيديولوجية الاستعمارية والولاء لها.

أسطورةالأصل والبدايات:

تتناول **رواية قلب الظلام** موضوع أصل الإنسان، وهي في ذلك تشبه الكتابات الأوروبية في القرن التاسع عشر التي تستخدم الجزيرة. وفي تحليله الثاقب لروايات جول فيرن يكتب ماشِري:

> أن تيمة الجزيرة أداة إيديولوجية كأداة مماثلة للأشكال الرمزية التي تمثل نشأة الإنسان: الطفل، المتوحش، الإنسان الأول، المكفوف. تقديم المنشأ، لحظة القطيعة، لحظة فقد الأصل: العقد (يقصد العقد الاجتماعي)، تربية الحواس، التربية[19].

في الصفحات الثلاث الأولى من الرواية يطرح الراوي أسطورة النشأة بالإشارات المتكررة إلى ماضي نهر التايمز. هذا أيضاً، يقول مارلو مشيراً إلى النهر، كان بقعة من البقاع المظلمة من الأرض. ويتطور هذا الموضوع مع تطور أحداث الرواية. كانت بريطانيا مظلمة في سالف الزمان، كذلك كان نهر التايمز نهراً بدائياً متوحشاً غير مروض. وكان الرومان الذين سكنوا تلك الأرض رجالاً قادرين على مواجهة الظلام. أما أفريقيا فهي الآن أوروبا الأمس البعيد، وهي بحاجة للأوروبيين ليضيئوا ظلمتها، ويروضوا نهرها الذي يشبه ثعباناً هائلاً، إنه الماضي السحيق للنهر الأوروبي، وهذا «المجرى الجليل»، التايمز، هو مستقبل الكونغو. ينتمي الأفارقة لبدايات الزمان. ولقاء الأوروبيين بهم لقاء مع ماضيهم.

---

(19) Macherey, 203.

«كنا نهيم في أرض لم تدخل التاريخ بعد، أرض تبدو ككوكب مجهول. كان بمقدورنا أن نتصور أنفسنا أول البشر في سلالة ملعونة، سلالة سوف يروضها العذاب العميق والكدح الشديد» (ص95).

أما سكان هذا الكوكب المجهول، الأفارقة:

«فكانوا يعوون ويتقافزون ويدورون حول أنفسهم وتتخذ وجوههم أشكالاً مقززة، ولكن ما يثيرك هو مجرد فكرة أنهم مثلك ينتمون إلى البشر، فكرة تلك القرابة البعيدة التي تربطك بهذا الضجيج الوحشي الحاد» (ص96).

يضمن كونراد تناوله لموضوع بدايات الإنسان تناول اللقاء بين «المتحضر» الذي يعيش في حماية العقد الاجتماعي و«المتوحشين» الذين يرى فيهم أصله وبداياته. ويثير هذا اللقاء الوعي المؤرق والمفزع بإمكانية النكوص والارتداد إلى ذلك الأصل. فالغابة هي غواية وهي أيضاً تهديد. ونهر الكونغو الأشبه بثعبان هائل يشكل تهديداً بعودة الإنسان إلى بداياته المتوحشة. يقول مارلو، الراوي، «صوت يناديني في هذا الصخب الشيطاني- هل هو حقاً هناك؟ حسن، إنني أسمع؛ أعترف، ولكن لي أيضاً صوت، وحديثي سواء كان ذلك خيراً أو شراً هو ما لا يمكن إسكاته» (ص97).

وفي غياب الروابط الاجتماعية، في غياب الجزار ورجل الشرطة، في قول النص، لا يجد الإنسان أي سند في مواجهة البرية سوى «قوته الفطرية» (ص97). ولأن كورتس و«الحجاج» فارغين من داخلهم فإنهم لا يجدون ما يستندون إليه. في غياب العقد الاجتماعي والجماعة التي يشكلها هذا العقد يؤدي غياب السيطرة على النفس والتحكم في نوازعها إلى الفوضى والارتداد إلى بدايات الإنسان. إن السكان الأصليين، في منطق الإيديولوجيا الاستعمارية، لا يعيشون في ظل عقد اجتماعي ولا هم أطراف محتملين في أي عقد ملزم[20].

يسهل على الدارس تتبع آثار الدروينية الاجتماعية والفكر الأنثروبولوجي في

(20) في راويته **الأشياء تتداعى** و **سهم الله** يقدم الروائي النيجيري شينوا آشبيي صورة مضادة لتلك التي يقدمها كونراد لأفريقيا. وهو يعارض صورة المتوحشين الذين يعيشون خارج إطار اجتماعي عبر التركيز على شكل التنظيم الاجتماعي الصارم لجماعة أفريقية.

الرواية، وكذلك آثار المفاهيم الفيكتورية عن العمل والتحكم في الذات والتقدم، والوجه المقابل لهذا التقدم: الخوف من الارتداد إلى البدايات والسقوط في الفوضى.

الفضيحة:

«يريد المؤلف أن يعرف وأن يحكم»[21] إن المعرفة تتمثل في تسجيل ما يلاحظه أما الحكم فتدخل فيه الإيديولوجية، ينتهي المشروعان بقولين مختلفين، القول الأول يعبر عن رأي سديد قوامه الملاحظة الدقيقة، والقول الثاني مضطرب يصدر عن هوى يمليه موقف الكاتب وموقعه[22].

في رحلته الأفريقية شاهد كونراد الفظائع الناتجة عن الاستغلال الاستعماري، وهي فظائع فضحها في روايته. في الرواية قول يفصح عن المعاملة غير الإنسانية التي يلقاها أهالي الكونغو على يد المستعمرين الذين يقدمهم في صورة شياطين يسوقون الرجال، «أقول لك رجال» (ص65). إن هذا القول هو الذي يكشف الأساس المادي للاستعمار: الاستغلال الاقتصادي ويجسده في الرواية العاج.

ويصور كونراد أيضاً التدهور والتحلل الخلقي للأوروبيين الذين التقى بهم في الكونغو. ومع ذلك فإن حكمه على هذه المعرفة المكتسبة ليس القول بأن الحرية المطلقة في استغلال البشر ونهب مواردهم يشوه البشر وينتج شخصية المستعمر (بالكسر) بل يحكم بأن هناك قوة باغية تكمن في غابات أفريقيا تدفع من يعيشون في ظلها إلى التحلل الأخلاقي. في أفريقيا، وهذا قول آخر أساسي في النص، نداء خادع يغوي الإنسان إلى موت يترصّده، إلى شر مضمر، إلى أعماق الظلام في قلبها (ص92).

ويتضح التقاطع بين معرفة كونراد بالواقع الاستعماري وحكمه عليه في شخصية كورتس. انه نموذج استعماري بامتياز: نصف إنجليزي ونصف فرنسي ويحمل اسماً ألمانياً، «أوروبا كلها شاركت في إنتاج كورتس»(ص117). وكمستعمر نموذجي يحمل كورتس عبء الرجل الأبيض، إذ تكلفه «جمعية القضاء على العادات المتوحشة» بكتابة تقرير يفيدها في سياستها مستقبلاً (ص117)، وهو

(21) Macherey, 263.

(22) Macherey, 263.

عبء يتناقض في الرواية مع ممارساته وما كتبه لاحقاً بخط يده «إقضوا على كل المتوحشين!» ويجسد كونراد باقتدار التوسع الإمبريالي في نهم كورتس وذاتيته «رأيته يفتح فمه واسعاً، بدا مظهره شرساً وغريباً كأنه أراد أن يبتلع الهواء كله والأرض كلها وكل من يجد أمامه من البشر» (ص134). إن تكالب الرأسمالية الأوروبية على النهب سوف يقودها إلى مفهوم السوبرمان عند نيتشه الذي يمهد بدوره لمفاهيم حول الأعراق الأرقى والنازية والفاشية وعمليات الإبادة الجماعية في الحرب العالمية الثانية.

القول الأول في الرواية قول ثاقب، يستشرف المستقبل، أما القول الثاني فيدَّعي أن أفريقيا هي التي أفسدت كورتس «همست له بأشياء عن نفسه لم يكن يعرفها من قبل، أشياء لم تتبلور في ذهنه حتى اتصل بهذه العزلة الهائلة وتأكد أن في الهمس سحراً لا قبل له على مقاومته» (ص131).

يصور كونراد المستعمر (بالكسر) «كصورة متحركة منحوتة من العاج القديم» (ص134) وهي صورة تكشف عن نظرة ثاقبة وهذا قوله الروائي، أما حكمه المرتكز إلى موقفه الإيديولوجي فهو مرتبك ومربك. في هذا القول الثاني يذكرنا كونراد بدعوى بلزاك في روايته **الفلاحين** أن الأثرياء ضعفاء ويحتاجون إلى الحماية[23]. وهكذا يقدم كونراد قولاً فاضحاً مفاده أن المستعمرين الأوروبيين يَفْسَدون ويتدهورون أخلاقياً بفعل قوة غامضة تكمن في القارة المظلمة التي ينهبونها!

وماذا بعد؟

في 8 فبراير 1899 كتب كونراد إلى صديقه كانينجهام:

أكاد أطير فرحاً فأصل السماء السابعة لأن **قلب الظلام** أعجبتك حتى الآن. أنك تباركني فعلا ولكن آمل ألا تلعنني بعد ذلك للسبب نفسه. بقيت حلقتان من الرواية، الفكرة فيهما مغلّفة في مفاهيم ثانوية لدرجة أنك- حتى أنت قد لا تلتقطها. وأيضاً عليك أن تتذكر أنني لا أبدأ بالفكرة المجردة. إنني أبدأ بصور محددة... حتى الآن تتفق النغمة مع معتقداتك- ولكن ماذا بعد؟ هناك ما هو بعد.

---

(23) Macherey, 26.

بدأت صداقة كونراد بكانينجهام جراهام عالم الاجتماع عام 1897 عندما تلقى كونراد رسالة من كانينجهام يعبر فيها عن إعجابه بقصة «نقطة متقدمة». قدر كونراد أن السبب في إعجاب صديقه بالحلقة الأولى من **قلب الظلام** هو موقفها النقدي من الاستعمار. ولكن كونراد كان يعرف أيضاً أن الموضوع الآخر في روايته لن يلقى القبول من صديقه بسبب اختلافه مع قناعاته. ما هذا الموضوع المغلف في مواضيع ثانوية حتى يكاد المرء لا ينتبه لوجوده. قد نجد بعض الإجابة في رسالة كونراد إلى صديقه وهي رسالة مكتوب معظمها باللغة الفرنسية. يعتذر كونراد في هذه الرسالة عن قبول دعوة صديقه لحضور «اجتماع سلام»، يقول: «لست رجل سلام، لست ديمقراطياً» ويضيف أنه لا يؤمن بالأخوة وأن الديمقراطية، في رأيه، ليست سوى وهم. وفجأة ينتقل كونراد إلى الكتابة باللغة الفرنسية فيقول:

> إن الإنسان حيوان شرير. ولا بد من تنظيم هذا الشر. والجريمة شرط ضروري من شروط الوجود المنظم. المجتمع في أساسه إجرامي، ولا وجود له بدون ذلك. الأنانية هي التي تنقذ كل شيء، كل شيء على الإطلاق، كل ما نحب وكل ما نكره. (. . .)
>
> لهذا السبب أحترم الفوضويين المتطرفين- «أتمنى القضاء على الجميع». حسن، هذا عدل بل والأكثر من ذلك هذا واضح[24].

ولم تكن هذه الأفكار عن طبيعة الإنسان والمجتمع نتاج لحظة غضب أو يأس عابرة. كانت معتقدات عبَّر عنها كونراد في أكثر من مناسبة. قبلها بعام كتب كونراد رسالة لنفس هذا الصديق يتهمه فيها أن هناك شيئاً مأسوياً في شجاعته وتفاؤله ومعتقداته «فما الفائدة؟» «كل قضية ملوثة». ويرى كونراد أن جهود صديقه لا طائل وراءها لأنها تسعى لإصلاح، ليس المؤسسات، بل الطبيعة البشرية. «إن إيمانك هذا لن يحرك ذلك الجبل». البشر ليسوا سيئين، ولكنهم حمقى وجبناء وقساة. القسوة شرط ضروري من شروط الوجود الإنساني:

> بدونها تختفي البشرية - ولكن هل يمكنك إقناع البشر بإلقاء الدرع والسلاح؟ هل بإمكانك إقناع أحد حتى أنا الذي يكتب هذه الكلمات في حومة قناعة لا تقاوم؟ لا، إنني أنتمي للعصابة البائسة. كلنا ننتمي لها،

(24) G. Jean-Aubry, **Joseph Conrad's Life and Letters**, Doubleday, New York, 1927, I, 168-270.

إننا نولد على معرفة بهذه الحقيقة البائسة ثم تتوالى الأجيال وهي تتشبث بموروثها من الخوف والعنف، ، بلا تفكير أو شكوك تراودنا أو ضمير يؤنبنا، باسم الرب.[25]

إن تعرف مارلو على «إرث. . .العنف» جزء من المعرفة المكتسبة من رحلته الكشفية. والمشهد الأفريقي ليس سوى عنصر روائي يتيح للكاتب التعبير عن قناعته بأن الإنسان في جوهره أناني، مجرم، أما الأخلاق فليست سوى رداء. يزلزل هذا الاكتشاف عالم مارلو وهو يكشف أمام عينيه حقيقة البنيان الهائل المسمى بالتقدم والحضارة.

وتقدم رواية **قلب الظلام** تقاطعاً بين اتجاهين فكريين: اتجاه سائد في القرن التاسع عشر يرتكز ضمنياً إلى مفهوم خطي متصاعد للتاريخ ويعلي من قيمة التطور والتقدم والحضارة، واتجاه مستجد يبرز تدريجياً وبقوة مع تقدم القرن العشرين، يعبر عن الشك ووعي العبث. وليس الصراع هنا كما يذهب إيان وات صراعاً بين مارلو وقيمه الفيكتورية المستقرة وكورتس الذي يجسد توجس المؤلف «من نتائج التغيرات المتسارعة في الرؤية العلمية والسياسية والروحية للعالم»[26]، بل هو-في تقديري- تقاطع بين المظهر الخلقي والحقيقة الإجرامية، بين التعتيم على الحقيقة وغض الطرف عنها من ناحية، إبصارها والتحديق فيها من ناحية أخرى.

وحين يلتقي مارلو بخطيبة كورتس في أوروبا يكذب عليها، يقول عكس ما رآه وليس هذا الكذب سوى ورقة التين التي تخفي عري كورتس. إن الرغبة في الإيمان التي ميزت عصر الملكة فيكتوريا في القرن التاسع عشر في إنجلترا تنعكس هنا في قرار مارلو بالحفاظ على الوهم، وهو قرار يذكرنا بموقف الشاعر الفيكتوري الأشهر ألفرد لورد تنيسون في قصيدته في رثاء صديقه والذي يتعرض فيها للصراع بين العلم والإيمان، والمعنى ووعي العبث، ثم يقفز في النهاية على أزمته ليؤكد أن «كل شيء على ما يرام، رغم تمزق الروح والجسد في ليل الخوف»[27]. كذلك يأتي قرار مارلو مراوغاً للحقيقة، متشبثاً بورقة التين التي تسترها.

---

(25) Jean-Aubry, 229-230.

(26) Watt, 148.

(27) Alfred Tennyson, "In Memoriam," **Poems and Plays**, Oxford University Press, London. 1968.

طريق مسدود:

في رسالة كتبها في 27 ديسمبر 1897 يصور كونراد الوجود على هيئة آلة هائلة، وجدت من تلقاء نفسها، تنسج الصوف بلا توقف، وبلا ضمير وبلا وعي.

> إنه حادث مأسوي ولكنه حدث. ليس بمقدورك التدخل فيه. أما الشك الذي يصل إلى حد الثمالة فهو عجزك عن تحطيم هذه الآلة... تنسجنا دخولاً وتنسجنا خروجاً.. .تنسج الزمان والمكان والألم والموت والفساد واليأس وكل الأوهام- ولا شيء يهم.[28]

يسهل ربط هذه الآلة الهائلة بالمرأتين اللتين تنسجان الصوف بشكل محموم في مقر الشركة في الرواية: المرأة النحيفة التي تجاوزت مارلو وهي تمشي في خط مستقيم كأنها لم تره، «وواصلت شغل التريكو بعينين منكفئتين على شغلها»، والمرأة الأخرى التي «ألقت عليه نظرة خاطفة بهدوء غير مبال وبدت مخيفة تحمل النذر».

شغلت المرأتان مارلو وكثيراً ما كان يستعيد صورتيهما:

> تحرسان باب الظلام، تنسجان صوفاً أسود أشبه بغطاء دافئ لنعش، واحدة تُدخل إلى المجهول، تُدخل بلا توقف، والثانية تتفحص الوجوه المبسوطة والحمقاء بعينين قديمتين لا مباليتين. السلام لك يا... أيتها الشغالة العتيقة للصوف الأسود. (ص 55-57)

إن المرأتين كآلة النسج الهائلة لا مباليتان تحملان النذر، تُدخلان الناس إلى الظلام ثم تخرجانهم منها. ولا يقتصر الظلام في هذا السياق على المجهول الأفريقي ولكنه يمتد ليشمل «المأساة التي لا تحتمل»[29]، اضطرار الإنسان للحياة في كون بارد وآلي. وفي هذا الإطار تصبح ذات الإنسان هي قانونه ومرجعيته وقاضيه. تكمن إحدى أهم المفارقات في الرواية في أن مارلو المتشبث بقيم التقدم والأخلاق هو الذي يكتشف «العدم»، الظلام الوجودي. إنه لا يقهر الظلام ولكنه «يكتشف قلب ظلام قاهر» (ص 155-156)، وهو ظلام يمكن درؤه مؤقتا عبر العمل والحياة الاجتماعية المشتركة. الظلام إذن، في الخارج والداخل، في كون

---

(28) Jean-Aubry, 218.

(29) Jean-Aubry, 222-293.

بارد لا مبال وفي أنانية الإنسان ونوازعه الإجرامية.

ليس الظلام الأفريقي سوى شاشة يُسقط عليها كونراد مخاوف مثقف أوروبي ينتمي لختام القرن التاسع عشر، أما الرحلة إلى أفريقيا فتتحول إلى استكشاف لقلب أوروبا الإمبريالية وعقلها المضطربين[30]. وتوزع كونراد بين الشك واليقين تعبير عن التجربة التي عاشها مثقفو العصر الفيكتوري والتي يكتبها بدوره في رواياته.

«تتميز أعمال كونراد بقصة عجيبة، مليئة بالأحداث، تدور في مكان بعيد، يقدمها الكاتب بشكل محسوس وثري في تفاصيله، وعلى هوامش هذه القصة تُطرح أسئلة وشكوك حول حقيقة هذه الأحداث نفسها». ويواصل إيجلتون قائلاً إن القصة محددة أما حدودها فغامضة ومبهمة تثير الشكوك بالأسئلة. في النص «قصة مغامرة تقدم حدثاً بسيطاً صلباً ومحدداً وفيه أيضاً من العناصر ما ينفي هذا الحدث ويقتطع منه ويدفع باتجاه تآكله»[31].

ويتم هذا النفي والتآكل عبر وظيفة مارلو الراوي، وعبر سلسلة من الصور المترابطة. يشير الكاتب منذ بداية النص إلى الطبيعة غير الحاسمة لتجربة مارلو. إن أسلوبه في حكي ما حدث يؤكد منذ البداية أنه لا يقبض بقوة على ما يرويه إذ تبدو الأشياء غير واضحة تماماً. وفي هذا الإطار نفسه تُقلب الدلالات المرتبطة بصور الظلام والنور أو السمرة والبياض. إن قاهري الظلام الذين يحملون الشعلة المقدسة تغشي أبصارهم في ضوء الأرض الأفريقية: «عندما أشرقت الشمس كان هناك ضباب أبيض، دافئ جداً ورطب يُعمي العيون أكثر من الليل» (ص101). تمثل هؤلاء المستعمرين في النص امرأة مربوطة العينين تحمل شعلة رسمها كورتس في دفتره. أما المدينة الأوروبية، مركز الأنوار الإمبريالية، فيرتبط بياضها ببرودة الموت[33]، مما يدفع بمارلو إلى التفكير في «قبور مبيضّة» (ص55)، هي نقيض الحياة الغامضة التي تضطرم بها الغابة الأفريقية.

---

(30) "In Memoriam."

(31) "In Memoriam."

(32) Terry Eagleton, **Criticism and Ideology**, Verso, London, 1980, 139.

(33) نجد امتداداً لصورة الإنسان الوحيد المغترب في مواجهة المدينة الظالمة الفاسدة في قصيدة **«الأرض الخراب»** وقصيدة **«الرجال الجوف»** لإليوت.

ويشير فيتولد شوالويك[34] في مقال له حول الرواية إلى استخدام كونراد لصور مستمدة من العهد الجديد في نصه. «القبور المبيضّة» مقتبسة من إنجيل متى وتحيل إليه:

ويلٌ لكم أيها الكتبة والفريسيون والمراؤون لأنكم تشبهون قبوراً مبيّضة تظهر من خارج جميلة وهي من داخل مملوءة عظام أموات وكل نجاسة (إنجيل متى، الإصحاح 23).

ليست براءة المدينة سوى مظهر يخفي الحقيقة المفزعة، ووعي مارلو بهذه الحقيقة هو مصدر اغترابه، ورغم ذلك يقرر أن يخفي حقيقة كورتس عن خطيبته وبذلك يختار الإبقاء على الوهم: «لن أقول لها. لو قلت يصبح الأمر شديد الظلام، شديد الظلام تماماً» (ص162). هكذا يصبح احتمال مارلو للقبور المبيضّة أهون من مواجهة «عظام الأموات». وتجسد كلمات مارلو، وهي ختام الرواية، التقاء الخيوط المكوِّنة للنص: المشروع الاستعماري، مظهره ومخبره؛ نوازع الإنسان الإجرامية وادعاءاته الاجتماعية؛ والقرار بالإبقاء على الوهم بالرغم من المعرفة المكتسبة. وبكذبة مارلو «يعود كل شيء تماماً كما كان»[35]. قد يكره مارلو الكذب لأنه يحمل «أثر الموت» (ص82) ولكنه يكذب وفي كذبه ضرورة للاستمرار «إن الألعاب التي تنتهي بطريق مسدود أمام الطرفين، هي من ناحية ألعاب لم تكتمل، وهي من ناحية أخرى ألعاب مكتملة. فالعالم يستمر وهنا يكمن سؤال النص وجوابه»[36]. يُسقط مارلو ما اكتشفه من معرفة لأن الإبقاء على الوهم، والوعي بحقيقته كوهم، لا بد منها له وللكاتب الإمبريالي الليبرالي.

ختام:

يسكن طيف المستكشف الجليل الذي «يقتطع جزءاً من الحقيقة هنا وجزءاً من الحقيقة هناك» نص كونراد. إنه النموذج الذي ينسج الكاتب على منواله شخصية الراوي مارلو وشخصية كورتس، فكل منهما يصل إلى «أبعد نقطة في إبحاره» مستكشفاً مساحات مجهولة من الوعي والسلوك الإنساني. يتوغل كورتس

---

(34) **Joseph Conrad Colloquy in Poland**, 25-33.

(35) Eagleton, 140.

(36) Eagleton, 140.

في «الظلام»، يشارك في النهب والسلب والقتل مجسداً بذلك النوازع الأنانية والإجرامية للمخلوق البشري، ويكاد مارلو أن يُستدرج إلى ذات الطريق وإن استطاع «أن يخطو إلى الوراء بقدم مترددة» (ص151). ورغم كل ما اقترفه كورتس من جرائم فإنه «رجل مهم» لأنه مكتشف يلتقط حقيقة لم يصل إليها أحد من قبله، ويعيش تجربة إنسانية جديدة. إن العلاقة بين طيف المستعمر- المستكشف الصامت في النص ومغامرة مارلو تتيح لنا فهم العلاقة بين **قلب الظلام** بمنطقها الخاص والواقع التاريخي الذي أنتجها، كذلك تمكننا من رصد ما أدخله كونراد من تعديلات على نموذج المستكشف وهو يستلهمه ويوظفه ويضيف إليه مساحة كشفية تتصل بمخاوف المثقفين الأوروبيين في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. ثم إن كورتس، على غير المستكشف الذي يستغل «أرضه المكتشفة» ويتحول إلى مستوطن، يموت بعد أن يلخص تجربته في عبارة واحدة يكررها: «الهول»، ويختار مارلو أن يتستر على حقيقة يثقله الاعتراف بها وإدراجها في حصيلته المعرفية. إن المستكشف قاهر الظلام وحامل مشعل التقدم في رواية كونراد قد بدأ انسحابه إلى مواقع دفاعية. وبهذا المعنى تتنبأ رواية **قلب الظلام** بالمستقبل، تستشرفه.

عاصفة شيكسبير[*]

من الثابت علمياً الآن أن مسرحية **العاصفة** لشيكسبير تدين بالعديد من تفاصيلها لمجموعة من التقارير[1] حول حملة بحرية قادها السير توماس جيتس إلى فرجينيا عام 1609. وكانت السفينة التي تقل جيتس والمسماة «سي آدفنتور» (ومعناها بالعربية «مغامرة البحر») تعرضت لعاصفة فصلتها عن باقي الأسطول ودفعت بها إلى جزر البرمودا حيث اضطر ركابها إلى مغادرتها. ثم تمكنوا لاحقاً من مواصلة رحلتهم فأبحروا إلى فرجينيا ومنها عادوا إلى إنجلترا التي وصلوا إليها في خريف عام 1610.

تحدد دراسات المصادر أربعة تقارير تناولت هذه الحملة هي:

1- **إعلان صادق وأمين عن هدف وغايات المزرعة التي أنشئت في فرجينيا** (منشور رسمي صدر عام 1609 أثناء انقطاع أخبار الحملة).

2- **اكتشاف السير توماس جيتس وسير جورج سومرز وكابتن نيوبرت وآخرين لجزر البرمودا المعروفة باسم جزيرة الشيطان.** (تقرير صادر في أكتوبر عام 1610، كتبه سيلفستر جوردان عن الرحلة).

3- **إعلان صادق عن أوضاع مستعمرة فرجينيا مع دحض التقارير المسيئة إلى ذلك المشروع النبيل** (مطبوعة معتمدة صدرت عام 1610 تصف ما تعرضت له

(*) نشرت بالإنجليزية عام 1986 تحت عنوان:

"Text and Context: A Study of Shakespeare's Tempest"

(1) كان مالون أول من نبه إلى العلاقة بين مسرحية **العاصفة** وحملة فرجينيا في **سجل الوقائع التي استمد منها شيكسبير عنوان مسرحيته وجزءاً من قصتها** المنشور عام 1808. أنظر/ي مقدمة فرانك كرمود للمسرحية المنشورة في طبعة آردن.

السفينة وجزر البرمودا والوضع في مستعمرة فرجينيا).

4- **إعلان صادق وأمين عن حادثة الغرق ونجاة السير توماس جيتس الذي يحمل لقب فارس ولجوئه إلى جزر البرمودا ثم إبحاره منها ووصوله إلى فرجينيا ووضع المستعمرة تحت حكم اللورد ديلاوير.** (رسالة موجهة لسيدة رائعة بقلم ويليام ستراتشي مساعد جيتس) ورغم أن هذه الرسالة لم تنشر إلا في سنة 1625 إلا أنها كانت واسعة التداول وشاع مضمونها بين العاملين في شركة فرجينيا واطلع عليها صاحب **إعلان صادق وأمين**، والأرجح أن شيكسبير عرف بمضمونها[2].

في بحثه عن حبكة لنصه المسرحي وجد الكاتب (شيكسبير) في تلك الكراسات عناصر واعدة: وجد عاصفة، وسفينة تتعرض للغرق، وجزيرة مأهولة سيئة السمعة وجميلة وخصبة، وطبقات اجتماعية- نبلاء وسادة وتجار وشغيلة وبحارة وسكان أصليين طيبين أو أشرار- وفتن وتمرد ينتج عنها انقسامات ومؤامرات[3].

ولم يكن الاهتمام بحملة فرجينيا سوى جزء من اهتمام أوسع بتقارير الرحالة عن العالم الجديد. وكان رحالة مرموقين من أمثال سير فرانسيس دريك وولتر رالي نشروا تقارير عن رحلاتهم فتحدث رالي عن رجال: «أكتافهم أعلى من هامات رؤوسهم»، وأشارت تقارير أخرى إلى بشر بلا لغة. وشاعت الكتب والمواعظ الكنسية التي تضفي المشروعية على الكشوف الجغرافية والتوسع المرتبط بها، وتبررها أخلاقياً ودينياً وترى في الرحالة أدوات في يد العناية الإلهية ينفذون مشيئتها. وقارنت بعض هذه الكتابات بين دريك والنبي موسى[4].

واحتل «الهندي» - الساكن الأصلي - موقعاً مركزياً في هذا الاهتمام بالعالم الجديد. ويسهل تتبع موقفين متناقضين تجاه هذا الساكن الأصلي، موقفاً يرى فيه نبلاً رغم توحشه، وموقفاً يرى فيه مخلوقاً أدنى من باقي البشر. ومن الملفت أن كرستوفر كولومبس عبّر عن الموقفين، على تناقضهما، فهو من ناحية يرى في

---

(2) Geoffrey Bullough, ed. **Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare**, Routledge and Kegan Paul, 1975, Vol. 3.

(3) Bullough.

(4) Kermode, 31-32.

«عالمه» المكتشف حديثاً «فردوساً أرضياً»، ويكتب خطاباً إلى الملكين الكاثوليكيين في أسبانيا يصف «الهنود» قائلا:

> إنهم مطواعون، مسالمون إلى درجة تجعلني أقسم لجلالتيكما أنه لا يوجد في العالم شعب أفضل منهم. إنهم يحبون جيرانهم كما يحبون أنفسهم، وحديثهم طلي ولطيف تصحبه ابتسامة. ورغم أنهم عراة إلا أن في عاداتهم تهذيب يستحق منا الثناء(5).

يرى كولمبوس في «الهنود» شعباً شديد الذكاء، لا يعرف المكر، يجهل الشر والقتل والسرقة. إنهم «محبون لغيرهم. أجسادهم حسنة التكوين ووجوههم وسيمة جداً وعيونهم شديدة الجمال»، إنهم «أفضل وألطف شعوب هذا العالم»(6).

لاحقا يتراجع كولومبوس فيكتب أنهم غشاشون، بهم خسة وجبن فلا يستطيعون مواجهة أعدائهم، «إن الكلب الواحد يساوي عشرة من الهنود» يعتقد كولومبوس أنهم لصوص ويأمر موزن بيدرو أن يعاقبهم بجدع أنوفهم وقطع آذانهم فيكون عقابهم ظاهراً رادعاً للآخرين(7).

ولم يقتصر هذا الموقف المزدوج على كولومبوس بل ميز الخطاب الأوروبي عن العالم الجديد طوال عصر النهضة وامتد إلى القرنين الثامن والتاسع عشر. فالهندي في هذا الخطاب يرد في صورتين، صورة إيجابية ترى فيه تجسيداً للفطرة الإنسانية، فهو إنسان نبيل، في أسلوب حياته نموذجاً يُحتذى، أو هو وحش آدمي، آكل للحوم البشر. واحتلت كل من هاتين الصورتين مكاناً بارزاً في مناظرة شائعة تفاضل بين الفطرة والصنعة، وتستلهم مفردات مستمدة من الزراعة. فيؤكد الطرف المناصر للفطرة أن فنون البستاني تفسد الطبيعة أما الطرف المقابل فيقول إن فنون البستاني ترتقي بالطبيعة وتحسنها(8). ولفترة طويلة انشغل الفلاسفة والمفكرون الأوروبيون بهذه المسألة.

---

(5) Qtd in D. Brown, **Bury My Heart At Wounded Knee**, Bentham Books, New York, 1973, 1.

(6) See Hoxie Neale Fairchild, **The Noble Savage: A Study in Romantic Naturalism**, Russel and Russel, New York, 1969, 9.

(7) Tzevetan Todorov, **La conquete de l'Amerique: la question de l'autre**, Seuil, Paris, 1982, 45-46.

(8) Kermode, 36.

وكان لمقال المفكر الفرنسي مونتاني المعنون «عن آكلي لحوم البشر»[9] مكانته في هذه المناظرة إذ قدم نموذجاً مبكراً للرأي الأول فربط بين دفاعه عن السكان الأصليين للعالم الجديد ونقده للحضارة الأوروبية. يأخذ مونتاني على تقارير الرحالة افتقادها للدقة، يقول:

> إنهم لا يصورون الحقائق على ما هي عليه بل يغيِّرون ألوانها ويبدِّلون فيها بما يتوافق مع وجهة نظرهم التي حكمت رؤيتهم لها. ولا يتورعون عن إضافة ما يعن لهم من أشياء أو المبالغة فيها وتكبيرها سعياً إلى المصداقية وجذب الجمهور إلى رأيهم(ص108).

ويطالب المفكر الفرنسي بالحكم على الظواهر باختبارها بمقاييس العقل بدلا من الأخذ بالتقارير الشائعة (ص105). ويضيف ليس هناك ما يمكن وصفه بالبربرية أو التوحش في الهنود «إلا إن كنا نصف كل ما يتناقض مع عاداتنا بالبربرية والتوحش» (ص108). إن حياة الفطرة التي يعيشها الهنود تتناقض مع الحياة المصنوعة الزائفة للأوروبيين حيث الطبيعة بثرائها وجمالها مقموعة مخنوقة. «ليس من العقل أن تنتصر الصنعة على ما شرفتنا به أمنا الأرض العظيمة القديرة» (ص109).

يرى مونتاني الهنود أبرياء، أتقياء، بسطاء، وأيضاً سعداء. إنهم تجسيد حي للعصر الذهبي الذي طالما شغل الفلاسفة:

> أود أن أقول لأفلاطون، هذه أمة لا تعرف التجارة ولا الحروف، ولا علم الأرقام ولا الألقاب ولا التراتب السياسي. ليس فيها الذليل ولا الثري ولا الفقير، لا عقود هنا ولا مواريث ولا تقسيم للملكية بل حياة ينصرف فيها الإنسان لا للكدح بل للمتعة، لا تبجيل سوى للروابط العامة، لا ملابس، لا زراعة، لا معادن، لا استخدام للحنطة ولا الخمر. أما الكلمات الدالة على الكذب والخداع والشح والحسد والإهانة والعفو عن الذنب فكلها غائبة من حياتهم، لم يسمع أحد منهم بها. أين جمهوريته (جمهورية أفلاطون) من هذا الكمال، ومن هؤلاء البشر الذين خرجوا لتوهم من بين أيدي الآلهة؟ (ص110)

(9) Michel de Montaigne, **Essays**, trans. J. M. Cohen, Penguin Books, London, 1958, 108.

هذه الصورة التي يقدمها مونتاني والتي أرادها دفاعاً عن الهنود تنكر عليهم أي قدر من التنظيم الاجتماعي وتخرجهم بالتالي من دائرة الجماعات البشرية. ولكن مونتاني، على أي حال، أراد أن تكون صورته دفاعاً عنهم، وأراد، وهذا هو شاغله الأهم، أن ينتقد من خلالهم الحضارة الأوروبية. ولم يقتصر هذا الهدف الثاني عليه بل شاركه فيه العديد من كتّاب عصر النهضة(10)، وسبقه إليه إرازموس الذي قال في «مدح الحماقة»: إن أسعد الناس حالاً على هذه الأرض الذين يستطيعون التخلص تماماً من كل تدريب مصطنع وأن يتبعوا الطبيعة وحدها لتقودهم»(11).

ويسهل علينا تتبع خيوط الشك في المدنية الأوروبية في كتابات عصر النهضة وشعور كتابها بأن فساداً ما يكمن في هذه الحضارة، شعور يدفع إلى موقف منحاز للفطرة والطبيعة. إن صورة «المتوحش النبيل» من وضع فلاسفة رفضوا تمجيد المدنية الأوروبية ووجدوا في تقارير الرحالة ما يعزز فكرتهم، ويسمح لهم بالتعبير عن موقفهم وقناعتهم برفض الأثمان الباهظة لإنجازات العقل البشري(12).

(وسوف نناقش لاحقا كيف يشارك شيكسبير في مسرحية **العاصفة** في تلك المناظرة ويتخذ موقفاً يمجد إنجازات العقل البشري والحضارة الأوروبية ولا يرى في الساكن الأصلي للبلاد المستعمرة حديثاً متوحشاً نبيلاً بل إنساناً مشوهاً، يصعب إدراجه في زمرة البشر.)

ولا بد هنا من التنبيه أن الصورتين، الصورة التي تمجد الساكن الأصلي والصورة التي تشوهه كانتا بعيدتين كل البعد عن حقيقة هذا الساكن وواقعه، وأنهما معاً شكلتا عماداً من أعمدة الخطاب الاستعماري العنصري.

من الحقائق المعروفة والمثبتة منذ زمن أن شيكسبير كان يعرف كتابات مونتاني و«أننا إن تتبعنا مونتاني في نصوص شيكسبير فسوف نجد أثره في كل ركن وزاوية»(13). هذا ما كتبه أحد النقاد عام 1846. في مسرحية **العاصفة** يظهر هذا الأثر أول ما يظهر في حديث جونزالو في المشهد الأول من الفصل الثاني، حيث

(10) Fairchild, 17.

(11) **In Praise of Folly** qtd in Fairchild, 18.

(12) Fairchild.

(13) John Robertson, **Montaigne and Shakespeare**, Adam and Charles Black, London, 1909, 33.

يقول إنه لو كان يملك الجزيرة لجعل منها مدينة فاضلة:

. . . لا أسمح[14]

بأي ضرب من تجارة، أو أي اسم لقاض،

لن يعرف أحد الكتابة، أو الشراء أو الفقر،

أو استخدام الغير، لا ولا العقود أو الميراث،

أو حدود الأرض، أو الحراثة أو الكروم.

ولا استخدام المعادن، أو الحبوب أو الخمر أو الزيت:

ليس ثمة من حرفة لأحد، والكل عاطل بلا عمل:

والنساء كذلك، ولكنهن بريئات عفيفات.

ولا سيادة.

... ...

وكل شيء في الطبيعة ينتج

دونما عرق أو جهد. لن يكون عندي

خيانة أو جريمة، أو سيف أو رمح أو سكين،

أو بندقية أو الحاجة إلى أي آلة.

إنما الطبيعة هي التي تولد من تلقائها الوفر والسخاء والكثرة

لإطعام قومي الأبرياء

... ...

ولأحكمن حكم الكمال يا سيدي

فأبز العصر الذهبي، و-

(II، i، 144-152، 155-161، 164-165)

أشار العديد من الباحثين إلى أن هذا المقطع ليس سوى صياغة شعرية لرأي مونتاني الذي عبر عنه في «آكلي لحوم البشر» وقد أثبت كيبل العلاقة بين النصين في عام 1767[15] والأرجح أن شيكسبير قرأ وسمع مقاطع من ترجمة فلوريو لمقال

---

(14) وليم شيكسبير، **العاصفة**، عرّبها وقدم لها جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1981. (كافة الاقتباسات الواردة في الدراسة من هذه الترجمة).

(15) Robertson.

مونتاني، وهي الترجمة التي نشرت عام 1609 قبل عامين من كتابة المسرحية.

«إن فحصنا لكيفية صنع الكتاب يعرفنا أيضا بالعناصر المكونة له» وهو «ما يعطي الكتاب تاريخاً وعلاقة بالتاريخي»[16]، إن كان نص شيكسبير، كأي عمل فني، قائماً بذاته قادراً على توصيل بعض معناه دون الرجوع إلى العناصر التاريخية التي شكلته، إلا أنه يبقى، رغم ذلك، مرتبطاً بواقع تاريخي يتشكل داخله وعلى خلفيته[17]، وإغفالنا لهذا الواقع سيسقط من النص بعض عناصره الفاعلة ويجعل استقبالنا ناقصاً مجزوءاً. ولذلك فإن كراسات الرحالة عن حملة فرجينيا ومقال مونتاني ليست مجرد «مصادر» استفاد الكاتب منها ولكنها عناصر تدخل في تشكيل المعنى. إننا بحاجة للتحرك خارج النص قبل العودة إليه بمعارف تسمح لنا بالإحاطة بتركيبه وثرائه.

II

تبدأ مسرحية **العاصفة** بالفصل الأخير من قصة بدأت قبل إثنتي عشرة سنة. المشهد الأول في المسرحية هو بداية النهاية. يتحرك الحدث المسرحي في اتجاهين متعاكسين: اتجاه يستحضر الأحداث السابقة بسردها أو إعادة تصويرها، وإتجاه يسير بالحدث قدماً حيث يتصاعد ويتطور ثم ينتهي. يقدم لنا الكاتب عبر الاسترجاع تجربتين مرتبطتين بمجموعتين من الشخصيات. وتحتل شخصية بروسبيرو المركز في الحالتين. التجربة الأولى تصور حياته السابقة وهو دوق ميلانو وقد وهب كل شيء لكتبه وانهمك في دراساته حتى أصبح غريباً عن شؤون دولته فقام أخوه ملك نابولي بطرده والاستيلاء على عرشه. هكذا وجد بروسبيرو نفسه وابنته ميراندا في زورق لم يبق منه «سوى هيكل متفسخ، لا حبال/ ولا أشرعة ولا قلوع، ولا سواري، حتى الجرذان/ كانت بالغريزة قد هجرته» و«كيف بلغنا البر؟» تسأله ابنته ميراندا فيجيبها: «بتدبير من الله» (I، ii، 146، 158، 159).

أما التجربة الثانية فتحكي عن حياة بروسبيرو على الجزيرة حيث يلتقي بكاليبان وآريال، الأول «عبد وحشي وممسوخ»، والثاني «روح من هواء» فيسخِّرهما

(16) Pierre Macherey, **A Theory of Literary Production**, trans. Geoffrey Wall, Routledge and Kegan Paul, London, 1978, 80.

(17) Macherey, 53.

لخدمته. يحاول كاليبان الذي لا يجدي معه تعليم ولا تهذيب أن يغتصب ميراندا ويرد إحسان سيده بكراهيته وعصيان أوامره. أما آريال فيطيع بروسبيرو ويمتثل لتعليماته عرفاناً منه لحسن صنيعه (كانت أم كاليبان قيدت آريال إلى جذع شجرة ففك بروسبيرو قيده ووعده بأن يعتقه).

ليست العاصفة (وما يترتب عليها من غرق السفينة) التي تبدأ بها المسرحية علامة من العلامات المعتادة في مسرح شيكسبير حيث ثورة العناصر الطبيعية مؤشر على اختلال النظام الكوني (لأسباب اجتماعية وسياسية دائماً) ولكنها أداة لعقاب مؤجل وهي بالتالي تمهد الطريق للمطهر ثم الخلاص. تتسبب هذه العاصفة في وصول كل من شارك في خلع بروسبيرو إلى الجزيرة التي يحكمها ويهيمن عليها. ويستطيع بروسبيرو بقوته الخارقة أن يقضي على مؤامرتين، مؤامرة يحيكها أخوه أنطونيو وسباستيان (أخو ملك نابولي) ضد شقيقه آلونزو (ملك نابولي)؛ ومؤامرة ثانية يحيكها ترينكولو المهرج وستيفانو الخادم السكير مع كاليبان ضد بروسبيرو. ورغم اختلاف طبيعة المؤامرتين (الأولى مؤامرة سياسية يقدمها الكاتب بأسلوب جاد، والثانية مضحكة تتخذ شكلاً كوميدياً) إلا أنهما تعيدان مؤامرة أنطونيو ضد أخيه قبل اثنتي عشرة سنة، وتفشلان نتيجة لتدخل بروسبرو.

في مملكته كان بروسبيرو يُثمِّن كتبه أكثر مما يُثمِّن مملكته. يقول لابنته: «أهملت أغراض الدنيا. . ./ مكرساً نفسي لدراساتي» (I، ii، 89-90). فقد بروسبيرو مملكته واستولى أخوه على عرش ميلانو. أما في الجزيرة فإن هذه الكتب التي أفقدته عرشه تصبح مصدر سلطته المطلقة. يطرح شيكسبير منذ بداية المسرحية موضوع السلطة السياسية وهو موضوع أساس في النص. الجو عاصف والسفينة تغرق. ينبه جونزالو الملاح إلى أن السفينة تقل ملكاً ونبلاء قائلاً:

جونزالو: . . . تذكر من الراكب لديك

الملاح: لا أحد أحبه أكثر من نفسي. أنت وزير- فإن يكن بوسعك أن تأمر هذه العناصر بالصمت، وتحقق الهدوء لهذه الساعة لن نمس حبلاً آخر. استعمل سلطتك. . .

استخدم شيكسبير في الأصل الإنجليزي كلمة consellor (ترجمها جبرا إلى العربية بكلمة وزير، وتشير طبعة كامبردج الجديدة وطبعة آردن إلى أن المقصود هو كلمة councilor وإن كان شيكسبير قد خلط هجائيا بين الكلمتين) فالبحار يشير إلى

وظيفة جونزالو «كعضو في مجلس الملك مهمته قمع الفتن» و«مثيري الاضطرابات» ولكن بروسبيرو وليس جونزالو هو من يملك سلطة قمع تمرد العناصر في المجال الطبيعي والبشري معاً محققاً مع نهاية المسرحية مشروعه في فرض سلام يعم المجالين.

وهنا تقدم ميراندا القدرات الاستثنائية لوالدها، تخشى أن يكون قد أعمل هذه القدرات في إثارة العاصفة وهياج مياه البحر وتطلب منه أن يعيد السكون.

لو كنت إلهاً ذا سطوة،
لأغرقت البحر في الأرض، فلا
يبتلع السفينة كما فعل،
بكل من تحمل من أرواح (I، i، 11-14)

يمتلك بروسبيرو قوة فذة ومطلقة على العناصر ومصائر البشر، إنه ساحر وطاغية، «إله ذو سطوة»، والجزيرة هي مجال سلطته، والقمع أداته في حكمها. يخدمه آريال وكاليبان خوفاً وقسراً. الأول يُظهر الطاعة، يخدم سيده «دونما شكوى أو تذمر»، أما الثاني فيعلن التمرد ولا يجيب سيده سوى متذمراً. ويتضح ذلك منذ اللحظة الأولى لظهورهما على خشبة المسرح. ينادي بروسبيرو آريال فيلبي النداء:

آريال: سلاماً مولاي العظيم وسيدي الرصين، سلاماً،
جئت ألبي أطيب ما تشاء: لأطير، إن شئت،
أو أسبح، أن أغوص في النار، أو أركب
الغيوم الجعداء. (يهبط أرضاً ويغني) (I، ii، 189-192)

وينادي بروسبيرو كاليبان فلا يجيب، وعندما ينطق يصب لعناته على بروسبيرو وابنته ثم يقول:

هذه الجزيرة لي،
ورثتها عن سايكوراكس، والدتي،
وأنت أخذتها مني. عندما جئت أول مرة مسدتني ودللتني، كنت تعطيني
ماء فيه توت، وتعلمني كيف أسمي النور الأكبر والنور الأصغر،

اللذين يشتعلان في النهار وفي الليل. عندها أحببتك
وأطلعتك على مزايا الجزيرة كلها،
على الينابيع العذبة والحفر المالحة، على أماكن الخصب والقفر.
فلأكن ملعوناً لفعلتي تلك! ولتحل عليك
رقى سايكوراكس جميعها، سلاحف وخنافس وخفافيش!
لأنني كل ما لديك من رعية
أنا الذي كنت قبل ذلك ملك نفسي: وهنا تزربني
في هذه الصخرة الصماء، وتمنع عني باقي الجزيرة. (I، ii، 334–346)

ورغم أن كاليبان يفقد أرضه اغتصاباً وبروسبيرو يخلع عن عرشه إلا أن المسرحية لا تخلق أي علاقة بين الأمرين. فكاليبان في منطق النص الشيكسبيري مخلوق بلا حقوق فهو ليس إنساناً واسمه تحوير مشتق من كلمة «كاريب» وهي كلمة كانت تستخدم للدلالة على سكان جزر الكاريبي وأيضاً على «المتوحشين» من سكان العالم الجديد. وفي كاليبان قلب لكلمة «كانيبال» وتعني بالإنجليزية آكل لحوم البشر[18]. تقدمه المسرحية في صورة مسخ، لا لغة له، إنه «مطبوع على كل شر»... (I، ii، 354–362)

للإنسان، في تصور المجتمع الإنجليزي في العصر الإليزابيثي، طبيعة مزدوجة، فهناك عناصره الإلهية التي تجذبه لأعلى، وعناصره الحيوانية التي تدفعه لأسفل. وما يميزه عن الحيوانات ويربطه بالله والملائكة هو عقله.

إن ما يميز الإنسان عن الملائكة من ناحية، والحيوانات من ناحية أخرى، هو قدرته على التعلم، «فطنته المشرئبة» إلى إدراك الكمال، وقابليته للتربية والتعليم للارتقاء بنفسه إلى هذا الكمال[19].

وتصور المسرحية كاليبان وبروسبيرو كنقيضين. الأول «إله ذو سطوة» علمه مصدر سلطته، والثاني «أرض» و«تراب» «عرقه الدنيئ/ ... فيه ما ترفض طبائع الخير أن تساكنه»، مسرف في حيوانيته، جاهل غير قابل للتعلم (أما معرفة كاليبان

---

(18) Kermode, 38.

(19) E.M. Tillyard, **The Elizabethan World Picture**, Chatto and Windus, London, 1973, 65.

بموارد الجزيرة وقدرته على الاستفادة منها فلا تحسب، في منطق النص، معرفة).

يقف بروسبيرو على قمة السلم الإنساني مزوداً بقدراته السحرية وقراره بقضاء المتبقي من سنوات عمره في التأمل. ويقف ترينكولو وستيفانو في درجة سفلى من هذا السلم. أما كاليبان فهو حيواني النزعة إلى حد كبير، يفوق البشر في قدرته على حمل الحطب، وشهواته البدائية وقواه التخيلية قوية وهو ما يميز الحيوانات على البشر في عرف عصر النهضة[20].

ورغم أن كاليبان هو الساكن الأصلي للجزيرة (يشاركه آريال) وأداة الإنتاج الوحيدة فيها: «لا غنى لنا عنه»، يقول بروسبيرو، «إنه يهيئ نارنا،/ ويحضر حطبنا، ويقوم بمهام تفيدنا» (I، ii، 315-317)، إلا أنه، كما أسلفنا، مخلوق بلا حقوق مما يجعل تمرده شراً وخيانة وتطلعه إلى الحرية أمراً مثيراً للسخرية. يقول كاليبان: «إنني خاضع لطاغية،/ لساحر، انتزع بحيلته وخداعه/ هذه الجزيرة مني.» (III، ii، 40-42) وهذه الكلمات جزء من سياق إيديولوجي (مواقف ذهنية ومسلمات يشارك الكاتب جمهوره الإلزابيثي وتعيد المسرحية إنتاجها) ويسقط هذا السياق أي إمكانية للتوحد بكاليبان أو التعاطف معه فهو ليس سوى وحش آدمي الهيئة وبالتالي لا يصلح للحرية ولا حق له في تقرير مصيره.

وإن صدق أرسطو في دعواه «أن الرجال الأدنى والذين تفصلهم عن سواهم المسافة الفاصلة بين الجسد والروح. . . هم عبيد بالفطرة وأنه من الأفضل لهم أن يكونوا دائماً محكومين»، وإننا في بحثنا عن من يحكمنا لابد أن نبحث عن رجل كامل في تكوينه الروحي والجسدي. . . إذ يبدو أن الجسد، وليس الروح، هو الذي يهيمن ويحكم في حالة الفاسدين والأشرار بسبب فسادهم وطبيعتهم المنافية للفطرة السليمة، لو صدق أرسطو يكون السود والمعوّقون وآكلو لحوم البشر عبيداً بالفطرة للسيد الأوروبي وكذلك يكون كاليبان المتوحش والمشوه عبداً للعالم بروسبيرو[21].

(20) Tillyard, 31.
(21) Kermode, 42.

ترى كل شخصيات المسرحية، على اختلاف تكوينها ومكاناتها الاجتماعية، في كاليبان أداة للاستغلال. يستغلونه أو يفكرون في إمكانية استغلاله، فهو شيء يمتلك، يستخدم ويستغل. يستعبده بروسبيرو، ويفكر ترينكولو، المهرج، وستيفانو، الخادم السكير، في تحويله إلى مشروع استثماري:

ترينكولو: . . . (يعثر بكاليبان) ما هذا، إنس أم سمك؟ ميت أم حي؟ (يشمشم) سمكة غريبة. . . لو كنت في إنجلترا ورسمت هذه السمكة فقط، لما بقي أبله في عطلته هناك إلا ودفع قطعة فضية. هناك يعتبر هذا الوحش رجلاً. إنهم لن يتكرموا بدرهم واحد لانقاذ متسول أعرج، ولكنهم ينفقون عشرة دراهم لرؤية هندي ميت. (يرفع الثوب عن كاليبان) له ساقان كالإنسان، وزعانف كالذراعين (يتحسس جسمه بحذر) حار، والله! (يتراجع) إني الآن أطلّق رأيي، ولن أتمسك به بعد. هذا ليس بسمكة، بل أحد سكان الجزيرة، ضربته قبل قليل صاعقة. (II، ii، 28–37)

وكذلك يفكر ستيفانو في ترويض كاليبان والاحتفاظ به ليأخذه معه إلى نابولي لبيعه. وعندما يراه النبيلان سباستيان وأنطونيو للمرة الأولى بصحبة ستيفانو وترينكولو يدور بينهم الحديث التالي:

سباستيان: ما هذه المخلوقات يا سيدي أنطونيو؟
أتشتريها النقود؟
أنطونيو: محتمل جداً. أحدها
سمكة ظاهرة، ويمكن تسويقها لا ريب. (V، i، 263–266)

تقدم مسرحية العاصفة مجموعة من العلاقات المتوازية والمتقاطعة تقع شخصية كاليبان في المركز منها. إنه، وهو العبد المتوحش، نقيض بروسبيرو السيد والحكيم بمعارفه. وهو أيضا نقيض ميراندا. فهو قبيح، شرير ولدته أمه سِفاحا وهي جميلة فاضلة تجري في عروقها دماء سلالة من النبلاء. أمه ساحرة تعتمد السحر الأسود وأبوها دوق ميلانو قارئ وكاتب، علومه وفضائله مصدر قدراته الخارقة. وميراندا ذاتها من صنع أبيها، تجسد قدرته على التنشئة والتربية والتعليم أما كاليبان فليس سوى شيطان بالفطرة لا يجدي فيه تعليم. وتتقاطع شهواته وغرائزه الدنيئة التي تدفعه لمحاولة اغتصاب ميراندا مع حب فرديناند النبيل لها.

كاليبان مسخ وفرديناند جميل الشكل، تراه ميراندا فتظنه روحاً هائمة، فيه تواضع النبلاء. أما أنطونيو وسباستيان النبيلان بالولادة فيحطان من شأن نفسيهما ويتحولان إلى متآمرين ككاليبان الذي يصبح معياراً لانحطاطهما. ويشارك ستيفانو وترينكولو، الخادم السكير والمهرج، في مؤامرة كاليبان ويتحالفان معه. الأول يحاول اغتصاب ميراندا تماماً كما فعل كاليبان. ورغم ذلك يظل الفارق محفوظاً لأن ستيفانو هو سيد بالإمكانية على عكس كاليبان (ومن الواضح أن كل شخصيات شيكسبير محددة في إطارها الطبقي. ويعبّر الأسلوب المرتبط بكل شخصية أو مجموعة من الشخصيات عن مكانتها الاجتماعية، هناك أسلوب جاد، رصين للتعبير عن النبلاء أما تناول الأسافل فيتم بأسلوب فكه يثير الضحك. ولا يقتصر هذا الفصل بين الأساليب على كتابة شيكسبير بل كان دارجاً في الكتابة الأدبية منذ العصور الوسطى وحتى ظهور الواقعية[22]).

يحتل كاليبان الموقع الأدنى في السلم الاجتماعي، وهو، من موقعه هذا، يضيء مواقع الآخرين بقدر قربهم أو ابتعادهم عنه. تنتهي المسرحية نهاية دالة، يتمكن بروسبيرو من استعادة الهدوء إلى الجزيرة وخلق حالة من التصالح بين الشخصيات، يتحرر آريال، يتصالح النبلاء فيما بينهم استعداداً للعودة إلى ميلانو، يتراجع المهرج والسكير إلى الخلفية حتى نكاد ننسى وجودهما. يُدفع بهما إلى الهامش اللائق، في منطق النص، بالأسافل. أما كاليبان فيبقى وحده بلا هداية أو خلاص.

ويشير بول براون في مقالة حديثة عن **العاصفة** إلى العلاقة بين الخطاب الطبقي والخطاب العنصري في المسرحية. وينبه إلى نموذجين اعتبرهما عصر النهضة مهددين للهيئة الاجتماعية واستقرارها مما يفرض ضرورة مراقبتهما وردعهما المستمر. النموذج الأول هو الإنسان المتوحش الذي يعيش في الغابات والجبال والصحارى والكهوف، وثانيهما ينتمي لقاع المجتمع وهو متمرد لا كبير له.

من الواضح أن ستيفانو الخادم السكير والمهرج ترينكولو يمثلان هذا النوع من الرجال الذي لا يقبل بسيادة أحد عليه، وهما في تحالفهما مع

(22) See Erich Aurbach, **Mimesis,: The Representation of Reality in Western Literature,** trans. Willard R. Task, Princeton University Press, 1974.

المتوحش كاليبان يقدمان نموذجاً مضاداً للنظام الاجتماعي ويتورطان في تمرد يدعو إلى معاقبتهما والسخرية منهما. وسوف يتعرّف النبلاء في المسرحية، وربما أيضاً جمهور المشاهدين الأصليين من رجال البلاط في هذه الشخصيات على هويتهم المشتركة وعلى ضرورة تعاون وتماسك الطبقة المحاكمة في مواجهة هذا التهديد. وهو تماسك له أولوية على أي صراعات داخل الطبقة. ومن هنا فإن وظيفة هؤلاء المتمردين على الهيئة الاجتماعية هو خلق ترابط وتماسك الطبقة المهيمنة.[23]

يبدأ الفصل الأخير من مسرحية **العاصفة** بالكلمات التالية على لسان بروسبيرو:

خطتي الآن تلتئم في شكلها النهائي:
رقاي السحرية لا تفض، أرواحي تطيعني، والزمن
يسير منتصب القامة.

في نهاية المسرحية يلتئم الأخوة الأعداء، وتتزوج ميراندا من نبيل يناسبها، ويطلق سراح آريال، ويكسر بروسبيرو عصاه السحرية، ويستعدون جميعاً لمغادرة الجزيرة، وكأن هدف المسرحية هو تحقيق هذا «اللقاء السعيد» الذي توفر الجزيرة إطاراً له ولقدرات بروسبيرو وتجاربه الأشبه بالتجارب الكيميائية لعلماء العصور الوسطى الساعين إلى تحويل المعادن الرخيصة إلى ذهب، وإن كانت مادة بروسبيرو على غير أولئك العلماء، هي البشر ومصائرهم.

ولا يبقى في الجزيرة إلا كاليبان فهو، بمنطق النص، خارج نطاق البشر وتاريخهم. وهو موجود في المسرحية بصفة الضد الذي يظهر ضده الإنساني.

ولعله من المفيد أن نتوقف لعقد مقارنة خاطفة بين مسرحية **العاصفة** ورواية **روبنسون كروزو** لدانييل ديفو. فعناصر النصين واحدة: السيد الأوروبي، الجزيرة، والساكن الأصلي المستعبد.

يستوقفنا التشابه بين بروسبيرو وكروزو. كلاهما يروض الطبيعة. قدرة بروسبيرو تكمن في معارفه المتجسدة في قدرات سحرية خارقة. وتكمن قوة

---

(23) Paul Brown, "This Thing of Darkness I Acknowledge Mine: The Tempest and the Discourse of Colonialism," **Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism,** ed. Jonathan Dollimore and Alan Sinfield, Manchester University Press, 1985, 52-53.

كروزو في قدرته على الانتاج الاقتصادي الحر من كل قيود. لكل منهما الهيمنة المطلقة على «جزيرته». ولكن التشابه الأهم في تقديرنا هو العلاقة «بالآخر» الذي يستعبده، علاقة بروسبيرو بكاليبان وعلاقة كروزو بفرايداي.

قد تدفعنا القراءة المتعجلة إلى إغفال الشبه بين كاليبان وفرايداي، فالأول مسخ لم يكرّمه الله بهيأة بشرية أما فرايداي فهو عكس ذلك:

شخص لطيف ووسيم، متقن البنية، أطرافه مستقيمة، قوية وإن لم تكن كبيرة، طويل القامة، حسن الشكل، وقدرت أنه في حوالي السادسة والعشرين من عمره. جميل الطلعة، لا شراسة ولا خشونة في مظهره وإن اتّسم وجهه برجولة واضحة، وفيه، رغم ذلك، كل العذوبة والنعومة التي تميز الأوروبيين. شعره طويل وأسود وليس أجعد كالصوف. جبينه عالٍ جداً وواسع، وفي عينيه حيوية ويقظة متقدة. ولم يكن لون بشرته أسود بل أصفر داكناً، ليس الأصفر القبيح المثير للغثيان الذي يميز سكان البرازيل وفرجينيا وغيرهم من السكان الأصليين في أمريكا، ولكنه أصفر من نوع مشرق أقرب لزيتوني داكن يستحسنه المرء وإن يصعب عليه وصفه. وجهه مدور وممتلئ، وأنفه صغير، ليس مفلطحاً كالزنوج، وشفتاه دقيقتان وأسنانه حسنة التنضيد وبيضاء كالعاج. (ص 205-206)

يحرص ديفو- بتوخّي الدقة في الوصف وكثرة الاستدراك والنفي- على تأكيد أن فرايداي «نموذج معدّل»، ينفي عنه تهمة ملامح الآخر الأفريقي أو الهندي. إنه ساكن أصلي لا يشبه أهله، بل به عذوبة ونعومة تقرّبه من الأوروبيين. إن تمثُّل فرايداي على مستوى شكله ومظهره يمهد لاستيعابه ثقافياً فيما يلي ذلك من أحداث الرواية. إن فرايداي، عكس كاليبان، عبد يسهل تطويعه والتحكم فيه فهو مطيع، متواضع يقر بفضل سيده عليه، ويظهر بوضوح منذ بداية تعرفه بكروزو أنه سيكون عبداً وفياً نموذجياً:

وضع رأسه على الأرض. ووضع قدمي الأخرى على رأسه كما فعل سابقاً وبعدها أشار إليَّ بكل ما يمكن تخيله من علامات الخضوع والانصياع والامتثال ليجعلني أعرف أنه سيكون خادماً لي طوال حياته. فهمت الكثير مما أراد وأفهمته أنني راض عنه، وبعد فترة قصيرة بدأت أكلمه، أعلمه أن يتحدث إليَّ وجعلته أولاً يعرف أن اسمه سيكون

فرايداي (أي جمعة وهو اليوم الذي أنقذت حياته فيه). . . وعلمته أيضاً أن يقول سيدي ثم عرّفته بأن هذا سيكون اسمي.

لا يسأل كروزو الشاب عن اسمه بل يمنحه اسماً كأن لا اسم له. إنه ككريستوفر كولومبوس يمتلك الجزر التي «يكتشفها» ما إن يشير إليها ويمنحها أسماءً. وليست التسمية مجرد إعلان ملكية، في حالة كولومبوس وكروزو، بل هي أيضا تحديد لهوية المالك والمملوك المستمدة من شكل العلاقة بينهما. بروسبيرو «إله ذو سطوة» وكروزو هو «السيد»، كلاهما أب استعماري يحمّل نفسه مسؤولية حماية الساكن الأصلي من ذاته بتخليصه من توحشه وهدايته، وهي مهمة تبدأ بتعليمه الكلام. ليس تعليمه لغته بل تعليمه اللغة.

(في 12 أكتوبر 1492 يكتب كولومبوس إلى الملكين الكاثوليكيين، فرديناند وإيزابيللا، تعليقاً على رؤيته للمرة الأولى للسكان الأصليين «إن أراد الله سوف أحمل لجلالتيكما معي ستة منهم (يقصد السكان الأصليين) حتى يتعلموا الكلام»، حيرت كلمات كولومبوس مترجميه الفرنسيين إذ بدت غريبة صادمة فبدلوا النص من «حتى يتعلموا الكلام» إلى «حتى يتعلموا لغتنا»[26]).

«الخضوع والانصياع والامتثال» تجعل من فرايداي عبداً طيباً. وغياب هذه الصفات في كاليبان تجعله «عبداً كريهاً»، يتعلم لغة سيده فيحولها إلى أداة للتمرد. يقول لبروسبيرو: «علمتني اللغة فنفعتني، إذ أعرف كيف أسبّ» (يترجمها جبرا «وما جنيت منها إلا أنني أعرف كيف أشتم» You taught me language and my profit on't/ Is I know how to curse» (I، ii، 364-365). يبحث كاليبان عن حريته أما فرايداي فينتمي انتماء كاملاً لسيده ويرتبط به ارتباط الطفل بأبيه. ويحمل بروسبيرو وكروزو عبء الرجل الأبيض، كل منهما «إله ذو سطوة» قادر على تقديم

---

(24) Daniel Defoe, **The Life and Strange Adventures of Robinson Crusoe**, Oxford University Press, 1981..

الاقتباسات الواردة في الدراسة من ترجمة الكاتبة.

25- Joseph Conrad, **Heart of Darkness in Youth, Hear of Darkness and the End of the Tether**, Dent, London, 1961, 97.

الاقتباسات الواردة في الدراسة من ترجمة الكاتبة.

(26) Todorov, 36.

الخلاص لعبده، خلاص يتحقق بمقدار انصياع العبد لإرادة سيده. وفي ضوء هذا المعيار يمكن فهم لماذا يظهر كاليبان قبيحاً ومشوهاً وشريراً، ويبدو فرايداي وسيماً، حسن البنية طيباً.

إن الجزيرة في مسرحية **العاصفة** ورواية **روبنسون كروزو** هي حيِّز لإجراء تجربة. في النص الأول نرى تجربة تجسِّد معارف الإنسان وقدراته اللانهائية، وفي النص الثاني نرى قدراته الفردية على الإنتاج الاقتصادي. بانتقالنا من نص إلى النص التالي ننتقل من عصر النهضة والأمير العالم الحكيم إلى المجتمع الرأسمالي في القرن الثامن عشر والبرجوازي المستثمر. ولكن الأمير والمستثمر على اختلافهما يشتركان في فعل الاستيطان الكولونيالي ويجدان في الساكن الأصلي موضوعاً للاستغلال المادي والهداية الروحية.

III

في كتابه **تاج الحياة** يكتب ويلسون نايت المتخصص في الدراسات الشيكسبيرية:

> في تناولي للمسرحيات أتبع الأسلوب الذي طرحته الدراسات الحديثة، وهو أسلوب قائم على رفض اعتبار «مصادر» المسرحية عناصر تتحكم في حدود معنى العمل الفني، وتحاشي القضايا الجانبية مثل سياسات العصرين الإليزابيثي والجاكوبي، والعادات والتقاليد الشائعة فيهما، ونظام رعاية النبلاء للكاتب، وطبيعة الجمهور، والثورات، والكشوف الجغرافية، بل التركيز على السمات الشعرية والقيم الإنسانية العامة للمسرحية موضوع الدراسة.[27]

في هذه الدراسة أتبع منهجاً نقيضاً إذ أعتقد أن العمل الفني يستمد امتلاءه الإنساني ودلالته العامة من محتواه التاريخي أي من تجارب تاريخية بعينها ومفاهيم فلسفية محددة (وهي مفاهيم ذات طبيعة تاريخية بالضرورة). وهذا المحتوى، على ما أظن، هو ما يفسر البنية الجمالية للنص.

تدور مسرحية **العاصفة** حول رجل له سطوة الآلهة يمتلك قدرات خارقة

---

(27) G. Wilson Night, **The Crown of Life: Essays in Interpretation of Shakespeare's Final Plays**, Methuen, London and New York, 1982, 9.

يمارسها على جزيرة فيتمكن من فرض إرادته على العناصر والبشر. إنه يخلق موسيقاه من وجود عاصف. وقد يكون بروسبيرو هو المؤلف نفسه والمسرحية سيرة رمزية لحياته، سجلاً لتطوره الروحي[28]، وقد تكون تمثيلاً للفنان عموماً وهو يشكل صوره الفذة في «دكان القلب الأشعث المليء بالأسمال والعظام»[29]، ولكن بروسبيرو هو أيضاً أمير مخلوع يستوطن جزيرة نائية. يستعبد كاليبان وآريال. إنه ضحية وطاغية. مغبون وظالم. إن موضوع التمرد والصراع على السلطة من المواضيع المركزية في المسرحية وهي ترفد موضوعاً أكبر هو الفن في مواجهة الطبيعة، الفنان الذي يفرض إرادته على فوضى الواقع، والصراع بين الحكيم الساحر والمتمرد الوحشي. ويستخدم هذا التناقض لاستكشاف الطبيعة الإنسانية وإمكاناتها، ما هو إنساني وما هو دون ذلك أو أعلى منه.

تلتقي هذه المواضيع كلها، كما نتوقع في العمل الأدبي العظيم، في خطاب متعدد الأصوات يحيل إلى المتعدد من المعاني. ويبقى أن نحدد النقطة المحورية في النص التي تمنحه تماسكاً وتربط بين عناصره ورموزه.

في تقديري أن هذه النقطة المحورية هي مشروع عصر النهضة الساعي إلى تحقق الإنسان وتحرره. فالمسرحية تعتمد على الإيديولوجية السائدة في ذلك العصر بقدر ما تفضح تناقضات هذه الإيديولوجية. (إذ يرتبط انتصار «الإنسانية» بقمع جزء منها، الجزء الأدنى في عرف هذا المشروع المتجذر في الاستغلال الطبقي في الداخل وفي التوسع الاستعماري وتملُّك الأراضي والسكان الأصليين فيما وراء البحار). يجسد بروسبيرو كما يجسد فاوستوس في مسرحية مارلو تطلعاً بلا حدود للمعرفة والسلطة. وتكشف العلاقة بين بروسبيرو وكاليبان عن انشغال عصر النهضة العميق بالآخر، وإلحاح الحاجة لتبرئة الذات (ليس في استغلال السكان الأصليين والاستيلاء على أراضيهم ما يشين ما دام هؤلاء ليسوا سوى متوحشين، والاستيطان مهمة حضارية). ورغم أن مسرحية **العاصفة** لا تقتصر على تناول موضوع الاستعمار إلا أنها ما كانت لتكتب خارج تجربة التوسع الاستعماري، فهي تستمد أحداثها وصورها الاستعارية وبنيتها من هذه التجربة. إن

---

(28) Wilson Knight.

(29) William Butler Yeats, "the Circus Animals' Desertion," **The Faber Book of Modern Verse**, ed. Michael Roberts, Faber and Faber, London, 1973.

أمثال أميريجو فسبوتشي وكريستوفر كولمبوس وكابتن دريك وولتر رالي أطياف تحوم على هوامش النص، يستلهمها شيكسبير ويستثمرها ويعدِّل فيها. ومع ذلك فبروسبيرو لا يمثل المكتشف في عصر النهضة ولكن إنسان عصر النهضة عموماً، سواء كان مكتشفاً أو عالماً أو فناناً أو منشغلاً بتجاربه الكيمائية سعياً لتحويل المعادن الرخيصة إلى ذهب.

يا للروعة!
ما أكثر المخلوقات الحسنة التي هنا!
ما أجمل البشرية! ما أبدع العالم الجديد،
الذي فيه أناس كهؤلاء! (V، i، 181-184)

في كلمات ميراندا إشارة إلى إنسانية جديدة هي نتاج مغامرة بروسبيرو الكيميائية: عالم جديد جميل متناغم تضفي فيه الهداية على البشر حسناً. في **العاصفة** تفاؤل يرتبط بمشروع النهضة الأوروبية المتمركز في ذاته (إنه مشروع متمركز في ذاته الأوروبية لأنه يتجاهل الأعراق الأخرى ويعتمد على استغلالها).

(إن العمل الأدبي يبدأ جماعياً من حيث يستحضر مجتمعاً وتراثاً... ولكنه... ينتهي كموقف فردي في المناظرة الهائلة بين الأعمال والضرورات الإيديولوجية)[30].

إن الجزيرة صورة متكررة في الأعمال الأدبية والكتابات الفلسفية التي تبحث في إمكانيات الإنسان وآفاق مستقبله. أما العاصفة وغالباً ما تشير إلى قطيعة وبداية جديدة فغالباً ما تنتهي براكب السفينة/ أو ركابها إلى جزيرة، عالم جديد من المدهشات والأهوال. في نص شيكسبير تسبب العاصفة اللقاء السعيد والجزيرة هي المكان الذي يسمح لبروسبيرو بإجراء تجربته. إن العالم الجديد البديع في منطق النص ليس هو عالم الأمريكتين الجديد أي الأراضي «المكتشفة» حديثاً وسكانه الأصليين ولكنه العالم القديم منبعثاً ومتناغماً وليست الجزيرة هنا سوى العامل الكيميائي المساعد.

يرفض شيكسبير دعوى مونتاني القائلة بأن السكان الأصليين مخلوقات مثالية

---

(30) Macherey, 198.

تعيش بأسلوب يفوق أسلوب الحضارة الأوروبية، ويستبدل بفكرة «الرجال الذين خرجوا للتو من بين أيدي الآلهة» مفهوم حضارة أوروبية متجذرة في المعرفة والقوة. إن العالم الجديد طبقاً للمسرحية هو العالم القديم متماسكاً ومتناغماً. وليس الفردوس الأرضي جزيرة مكتشفة حديثاً ولكنه عالم أوروبا القديمة بموروثها الثقافي ونهمها للسيطرة والتوسع. ومن هنا دلالة موقع جزيرة بروسبيرو الذي يجعله شيكسبير في العالم القديم، في مكان ما، كما تشير المسرحية بالقرب من تونس وليس في جزر الهند الغربية.

إن الفصل بين مسرحية **العاصفة** وسياقها التاريخي يجعل من نص شيكسبير نصاً مكتوباً باقتدار عن أمير له قدرات خارقة بفقد إمارته ثم يستعيدها بعد اثنتي عشرة سنة، أما قراءة النص في سياقه فتجعل من المسرحية تعبيراً عن أسطورة من أساطير الحضارة الغربية عن نفسها، أسطورة تفضح الطبيعة المزدوجة لإنسانية مشروع النهضة الأوروبية (النهم غير المحدود للمعرفة والسلطة وتأكيد الذات المرتبطة بنفي الآخر واستعباده).

جدوى النقد(*)

النقد الأدبي، هل عفا عليه الزمن؟ هل مات؟ وما النفع في تخصص عزل نفسه في أبراج المؤسسات الأكاديمية أو تقلص إلى مجرد ملحق للتصنيع الثقافي؟ كان هذا بعض ما طرح من أسئلة حول النقد الأدبي في الستينيات والسبعينيات. في فرنسا وألمانيا، وهما المركزان التقليديان للنشاط النقدي في أوروبا، «حاصر الطلاب- فعلاً وليس مجازاً- النقاد الأكاديميين حين تظاهروا ضد الأساليب المتَّبعة في الدراسات الأدبية، واحتلوا قاعات المحاضرات ومكتبات الجامعة»[1]. ووجدت الأزمة طريقها أيضاً إلى إنجلترا والولايات المتحدة حيث لم يكن «النقد الجديد» الذي هيمن على المؤسسات الأكاديمية فيهما طوال العقدين السابقين قد مات بعد.

لم يقتصر الهجوم الموجه ضد النقد الأدبي على منهجه وأدواته الإجرائية، وفصل الأدب عن المجتمع والتاريخ، والادعاء بموضوعية النقد، بل تجاوزها إلى المؤسسة الثقافية برمتها ومفهوم التراث الأدبي المعتمد. شملت لائحة الاتهام الهامشية والنخبوية والتواطؤ مع السلطات الحاكمة، وهو تواطؤ دفع بالنقاد إلى فصل الوظيفة الجمالية للأدب عن وظيفته الاجتماعية، وإغفال سياقه التاريخي ومترتباته السياسية؛ وأضيفت إلى هذه التهم تهمة اغتصاب الناقد «وظيفة القاضي والمشرِّع من المؤلف والجمهور»[2]، والقيام بترسيخ الأمر الواقع، ودعم مواقع السلطة.

(*) نشرت بالإنجليزيةعام 1985 تحت عنوان:
"The Search for Relevance"

(1) Peter Uwe Hohendhal, "Introduction," **The Institution of Criticism**, Cornell University Press, Ithaca and London, 1982, p. 12.

(2) "Literary Criticism and the Public Sphere," **The Institution of Criticism**, 45.

ومن المفارقات الدالة أن الفترة التي شهدت الحركة المضادة للنقد الأدبي في نهاية الستينيات والسبعينيات أنتجت كمّاً هائلاً من الكتابات النقدية (ربما تحت ضغط الحاجة لإضفاء مشروعية على النشاط النقدي وتبرير وجوده). وتشير إليزابث براس أن الجمعية الحديثة للغة خصصت عام 1967 قسماً للنقد والنظرية الأدبية في الثبت البيبليوغرافي الذي تصدره سنوياً، وأن عدد العناوين المثبتة ارتفع من مائتي عنوان عام 1967 إلى 600 عنوان عام 1975. تتابع ظهور المؤلفات الجديدة في النقد والنظريات الأدبية، والدوريات المتخصصة في الموضوع حتى وجد الإنجليز والأمريكيون المنشغلون بالأدب والمستقرون في تراثهم الإمبريقي ومعارفهم الأدبية المستمدة من كتابات النقاد الإنجليز في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وجدوا أنفسهم يغرقون في بحر من الكتابات النقدية التجريدية[3]. وراحت الحركات النقدية الجديدة- الوافدة من أوروبا كما هو الحال عادة- تتنافس على ساحة الثقافة الأنجلو أمريكية: البنيوية، الهرمانيوطيقا، السميوطيقية، جماليات التلقي، التفكيكية... إلخ. بدا المشهد أقرب إلى حالة من الفوضى وقد تعذر إيجاد أي قدر من المرجعية المشتركة. وإن برز شك شديد بين الراديكاليين في الموقف الليبرالي الذي رأوا فيه واجهة تخفي وراءها ممارسات شرسة وغير أخلاقية يؤكدها التعاون المتزايد بين المؤسسات الأكاديمية ومراكز البحوث والمؤسسة العسكرية في الولايات المتحدة..

انتهت قصة الحب الطويلة مع «الهيومانية» والابتهاج بسيطرة الإنسان على فوضى الطبيعة، وكثر الكلام حول الحاجة للحفاظ على الطبيعة من تخريب الإنسان لها. ومع الانتشار المتزايد لشبكات إعلامية تخبر الإنسان عن أحداث تبدو بعيدة وحميمة في الوقت نفسه، فيستحيل الفعل ويستحيل تحاشي رد الفعل، اختلط الشعور المرتبك بالعجز الفردي بالشعور بالمسؤولية. وأخذ التلفزيون- وهو الشيء الوحيد الجامع لأفراد هذا المجتمع المعقد والمنقسم- يحوّل العلاقات الاجتماعية إلى «فرجة»، ويقدم الواقع كموضوع للاستهلاك.[4]

---

(3) Elizabeth W. Bruss, **Beautiful Theories: The Spectacle of Discourse in Contemporary Criticism**, The Jhon Hopkins University Press, Baltimore and London, 1982.

(4) **Beautiful Theories**, 16-17.

كان النقد كغيره من المؤسسات يواجه سؤالاً حول مشروعية وجوده. تعالت أصوات تطالب بإسقاطه وتطلب من النقاد إغلاق أفواههم إن لم يكن لديهم شيء نافع يقولونه.

لا تبحث هذه الورقة في أزمة النقد في تلك الحقبة فهذا موضوع طويل تتعدد تفريعاته، إنما أردنا بالإشارة إلى هذه الأزمة التقديم لمناقشة كتابين أولهما **مؤسسة النقد** (1982) للناقد الألماني بيتر هوهندال، وثانيهما **وظيفة النقد** (1984) للناقد الإنجليزي تيري إيجلتون. في الكتابين محاولة لمواجهة تلك الأزمة بالرجوع إلى أصول النقد الأدبي وتتبع تطوره بحثاً عن المشاكل المتراكمة التي أوصلته لتلك الأزمة. يرى الكاتبان في النقد مؤسسة مرتبطة بشروط واقع اجتماعي تاريخي ومتغيراته. وهما في تناولهما لتلك المؤسسة يستندان إلى مفهوم «المجال العام» الذي طرحه المفكر الألماني يورجان هابرماس لأول مرة عام 1962 في مقال بعنوان: «التحول البنيوي للمجال العام»، وهابرماس من كبار المنظرين الاجتماعيين الألمان المرتبطين بمدرسة فرانكفورت.

يعرِّف هابرماس المجال العام عام 1964 على النحو التالي:

> ما نعنيه بالمجال العام هو أولاً، مساحة من حياتنا الاجتماعية يمكن أن يتشكّل فيها ما يشبه الرأي العام. لكافة المواطنين الحق في هذا المجال. وكلما اجتمع عدد من الأفراد للإسهام في مناقشة عامة يتشكّل جزء من هذا المجال العام. ويتطلب هذا النوع من التواصل في التشكيلات الاجتماعية الكبيرة أدوات محددة لنقل المعلومات والتأثير فيمن يتلقاها. إن وسائل المجال العام اليوم هي الجرائد والمجلات والإذاعة والتلفزيون[5].

ويعتقد هابرماس أن فكرة المجال العام ظهرت في القرن الثامن عشر بهدف ترشيد السلطة بواسطة النقاش الحر والمستفيض لأفراد يسلكون بصفتهم هيئة عامة، وقد استخدمت البورجوازية هذه الفكرة لدعم قوتها في مواجهة الحكم المطلق، وإنجاز تحررها والتنوير المرتبط بهذا التحرر. إن هذا المجال هو الذي أتاح للرأي

---

(5) Jurgen Habermas, "The Public Sphere: An Encyclopedic Article (1964)," **New German Critique**, 3 (Fall 1974), 49.

العام أن يرسّخ نفسه ويتحول إلى مؤسسة تواجه السلطة المطلقة للدولة واحتكارها للعمل السياسي.

ومع تطور الرأسمالية يتخذ نموذج المجال العام أشكالاً معدّلة بما يفي بالاحتياجات الجديدة للبورجوازية.

وما إن يضطرب الخط الفاصل بين المجال العام والمجال الخاص يبدأ التحلل البنيوي في المجال العام الكلاسيكي. وما إن تنعكس الصراعات الاجتماعية في مجتمع طبقي متطور بصفتها مطالب في الواقع الاجتماعي يفقد الخطاب صفته كنقاش حر من أي هيمنة.[6]

بمعنى آخر يحدث التحلل في المجال العام الكلاسيكي ما إن تتنكر الطبقة الوسطى للمُثُل الليبرالية وتعلي مصالحها الخاصة على مصالح المجتمع ككل.

في القرن الثامن عشر كانت الثقافة موضوعاً للمناقشة في المجال العام وأداة لإنجاز التحرر والتنوير. أما في القرن التاسع عشر فتخضع الثقافة بشكل متزايد لقوانين السوق وتتحول تدريجياً إلى سلعة. وكلما تداخلت الدولة بالمجتمع كلما استحال نموذج المجال العام.

تختلف الثقافة الجماهيرية في ظل الرأسمالية المتقدمة عن ثقافة البورجوازية في بداياتها. فالأولى تفتقد الحوار العقلاني بين مستهلكيها. ورغم استمرار هذا الحوار العقلاني في وسائل الإعلام إلا أنه يتخذ شكل السلعة.[7]

ومن هنا تتحول صناعة الثقافة الجماهيرية في المجتمعات الرأسمالية الصناعية المتقدمة إلى تشييء مستهلكيها وإعادة إنتاج الأمر الواقع.

كان لمفهوم هابرماس عن المجال العام تأثيره على عدد من التخصصات، أفاد منه علماء الاجتماع ومؤرخو الفن والمهتمون بالبعد الاجتماعي للأدب والنقد الأدبي. وكتب بيتر هوهندال في مقدمته لترجمة إنجليزية لمقال من مقالات هابرماس «ساعدتنا هذه المقولة في فهم القيمة التاريخية والمعاصرة للأدب ووظيفته

---

(6) "Jurgen Habermas and his Critcs," **The Institution of Criticism**, 248.

(7) "Jurgen Habermas and his Critics," 244.

في الإطار الاجتماعي العام»[8].

وفي كتابه **مؤسسة النقد الأدبي** يجتهد هوهندال في تطبيق وتطوير مفهوم هابرماس عن المجال العام. يتبع هوهندال هابرماس في القول بأن النقد الأدبي الأوروبي ظهر في القرن الثامن عشر كجزء من تبادل الآراء في القضايا العامة وهو تبادل مهد الطريق للحوار السياسي بين الطبقات الوسطى وأسهم في معركة التحرر من سلطة الدولة المطلقة. ويقول هوهندال إن المجال العام بمؤسساته قاد هذه المعركة عبر المقاهي والدوريات والنوادي وجمعيات القراءة ومكتبات الإعارة. وكانت إنجلترا أسبق من باقي البلاد الأوروبية.

كان للتأمل النقدي صفته العامة، لم يكن مرتبطاً بالمكانة الاجتماعية، ولم تقتصر الأحكام الأدبية على الأرستقراطية بل تحولت إلى خطاب يشترك فيه عموم المتعلمين من الجمهور (نظرياً، كان لكافة المواطنين الحق في المشاركة في هذا الحوار، أما فعلياً فكان هذا الحوار محصوراً في الطبقات الوسطى التي حظي أفرادها بقسط من التعليم). ويعتقد هابرماس أن وظيفة الناقد نشأت في هذا الإطار.

> لم يكن للناقد امتياز اجتماعي، كان فرداً بين غيره من الأفراد، يتحدث باسم الآخرين لأن معارفه تفوق معارفهم ولذلك كان من حقه عليهم أن يسمعوه. ومع ذلك لم يكن يحظى إلا بقدرة محدودة في إطلاق الأحكام والتوجيه التربوي لأن الحكم النهائي كان مصدره إجماع الرأي العام.[9]

وفي نهاية القرن التاسع عشر أصبح من الضروري تعديل نموذج المجال الأدبي العام بما يفي بالاحتياجات المستجدة للأوضاع الاقتصادية والاجتماعية. فقد الناقد دوره كمتحدث عام. لم يحقق انتشار التعليم وزيادة عدد القراء التحرر الثقافي المنشود ونشأت فجوة بين المثقفين وعموم القراء.

> حوالي عام 1770 واجه الناقد في ألمانيا وضعاً جديداً نشأ نتيجة لانفصال طليعة البورجوازية عن قاعدتها الطبقية وفصل أهدافها الفنية عن

---

(8) Peter Hohendhal, "Jurgen Habermas: The Public Sphere," **New German Critique** 3 (Fall 1974), 48.

(9) "Literary Criticism and the Public Sphere," 53.

الذائقة العامة لجمهور القراء وبدا أن هناك صراعاً بين واجب الفنان تجاه العمل الأدبي وواجبه تجاه جمهور الأدب.[10]

(وتاريخ 1770 يشير لحركة «العاصفة والقهر» Sturm und Drang التي تؤرخ لبدايات الحركة الرومانسية في ألمانيا) لم يعد الناقد، نتيجة لهذه الفجوة، «متأكداً من الطرف الآخر في الحوار، أي جمهور القراء» مما دفعه تدريجياً إلى اعتماد فكرة استقلالية النص الأدبي وتناوله كعمل قائم بذاته. لم يعد الناقد يصدر أحكامه باسم الجمهور الواسع كما كان الحال في القرن الثامن عشر بل باسم أقلية ضئيلة هي النخبة الأدبية. إن هذا التحول الذي بدأ مع الرومانسيين تطور إلى الوضع الحالي، حيث ينقسم المجال الأدبي العام بين نخبة معزولة وعاجزة اجتماعياً تحصن نفسها في القيم الإنسانية للعمل الفني وجماهير تغذيها وتشكلها السلع التجارية الهابطة للتصنيع الثقافي.

وفي كتابه **وظيفة النقد** يقدم تيري إيجلتون تاريخاً مختصراً لمؤسسة النقد في إنجلترا. ويعتمد كهوهندال على مفهوم هابرماس عن المجال العام. كذلك يحذو حذوه في وضع مؤسسة النقد موضع تساؤل واتهام فيأخذ عليها انسحابها إلى المواقع الأكاديمية أو تحولها إلى فرع من فروع العلاقات العامة في إطار التصنيع الثقافي. ويؤكد إيجلتون أن الدور الهامشي للنقد لم يكن دائما كذلك بل هو أمر مستجد، إذ نشأ النقد في إنجلترا، كما في غيره من البلدان الأوروبية، كجزء من كفاح البورجوازية ضد السلطة المطلقة للدولة وإن تميزت إنجلترا في مجالها العام بالتحالف التاريخي بين المتطهرين Puritans (أبناء الطبقة الوسطى الصاعدة) والفرسان Cavaliers (أبناء الأرستقراطية).

> إن التوافق والإجماع سمة من السمات الخاصة بالمجال العام في إنجلترا. وقد لعبت مجلتا «التاتلر» و«السبيكتيتر» دور العامل الكيمائي المساعد في خلق كتلة حاكمة في المجتمع بتثقيف طبقة التجار وتشذيب وترشيد الأرستقراطية.[11]

عملت هذه المجلات، ومجلات أخرى أقل شأنا، على إيجاد تفاعل بين القيم

---

(10) "Literary Criticism and the Public Sphere," 54.

(11) Terry Eagleton, **The Function of Criticism From the Spectator to Post-Structuralism,** Verso, London, 1984, 11.

الطبقية يحقق الوفاق بين الطبقة الوسطى والأرستقراطية وصولاً إلى إجماع ثقافي. «باختصار يقوم النقد بتوحيد الكتلة الحاكمة في إنجلترا، ويتحمل الناقد المسؤولية الأولى في إنجاز هذه المهمة التاريخية»[12]

وكما أسلفنا اضطلعت «التاتلر» و«السبيكتيتر» بدور الإسمنت في البناء الاجتماعي، عمل على تماسكه وتوحيد معاييره، أما الناقد فلم يكن صاحب تخصص قائم بذاته بعد، بل **هو صاحب استراتيجية ثقافية**. ويدلل إيجلتون على رأيه بالاقتباس من بحث يتناول تلك الحقبة تؤكد فيه الباحثة أن تلك الطبقة الجديدة المكونة من أرستقراطيين متعلمين وبورجوازيين تظهر بوضوح في قوائم قراء ألكسندر بوب، أكبر شعراء إنجلترا في النصف الأول من القرن الثامن عشر،الذين يحصلون على إنتاجه بواسطة اشتراكات يدفعونها للناشر. وتضم هذه القوائم لوردات، ورجالا من الطبقة الوسطى، وأطباء، ومحامين، وأصحاب بنوك، وناشرين وممثلين، ونساء. . .إلخ. وهكذا يصبح الفارق الإجتماعي الأساسي، في قول ستيفنز، «ليس هو الفارق بين الأرستقراطيين وغير الأرستقراطيين بل بين المتعلمين من الرجال والنساء من ناحية، والسوقة، من الناحية الأخرى»[13].

ويرى إيجلتون أن الدكتور جونسون، الأديب الإنجليزي الأشهر في منتصف القرن الثامن عشر، يمثل مرحلة انتقالية يميزها الانفصال المتزايد بين المثقف وسوق الأدب الذي يزداد غموضاً باطراد. جونسون وجه انتقالي بين المتحدث العام في مطلع القرن الثامن عشر والناقد المتخصص الذي يظهر في فترة لاحقة. والمجال العام قطع شوطاً في اتجاه التحلل وقد بدأت قوانين السوق تملي شروطها على الإنتاج الأدبي والإيديولوجية المعلنة للطبقة الوسطى تحل محل الإجماع الواضح في أوائل القرن الثامن عشر. وأسهمت في ذلك الصحافة الراديكالية في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر إذ لعبت دوراً مضاداً للمجال العام في الوقت الذي اتسمت فيه الصحافة البورجوازية بالتعنت وبالتحيز الطبقي. وهنا يتحول النقد تحت ضغط الصراع الاجتماعي إلى ساحة للصراع السياسي وليس للإجماع الثقافي.

---

(12) **The Function of Criticism**, 12.

(13) Suzan Staves, "Refinement," qtd in **The Function of Criticism**, 30.

ويكرر إيجلتون قول هوهندال بأن نمو الجماليات الرومانسية في أوروبا (التي نقلها إلى إنجلترا كولريدج وكارلايل) كانت محاولة لإنقاذ النقد من ذلك المأزق. ومن كولريدج في نهاية القرن الثامن عشر إلى أرنولد في نهاية القرن التاسع عشر يختار الناقد جماليات محلّقة ودوراً نخبوياً.

> تصبح علاقة الناقد بجمهوره علاقة انفصال مترفع، أحكامه جامدة، تستمد مرجعيتها من ذاتها وموقفه من الحياة الاجتماعية سلبي إلى حد يثير القشعريرة. وإذ يجد النقد نفسه ممزقاً على صخرة الصراع الاجتماعي يتشعب إلى طريقين، طريق جيفري، خادم السلطة، وطريق كارلايل، صاحب الرسالة والحجج الدامغة حتى بدا أن البديل الوحيد للنفعية المتفشية هو التجرّد الزائف[14]

ويرى إيجلتون أن «الأديب» في العصر الفيكتوري حال دون انهيار المجال العام. وقد انشغل أرنولد كما انشغل أديسون وستيل في مجلتي **التاتلر** و**السبيكتيتر** من قبله «بتكوين مجتمع من الأنداد المستنيرين»[15]، وكان الأديب الفيكتوري يتذبذب بين خيارين: الصحفي التافه الغارق في الصراعات السياسية وخيار الحكيم المتجرد المنسحب من أرض المعركة والمستقر في برجه العاجي.

ومع إدراج مقرر «الإنجليزي» في الجامعات[16] في بداية القرن العشرين أصبح النقد دراسة أكاديمية متخصصة وانسحب بشكل نهائي من الساحة العامة ليفقد الناقد دوره كمتحدث عام، ويتحول إلى فرد ينتمي إلى نخبة ويتوجه في كتاباته إليها.

عاد التوتر بين النقد المسؤول والنقد المتخصص إلى الظهور مرة أخرى مع إف. آر. ليفيز ومشروعه في مجلة **سكروتيني**. ويفسر هذا التوتر الطبيعة المزدوجة للمشروع وتوزعه بين الخطاب الجمالي والنقد الاجتماعي، بين التوجه الفردي والتوجه المجتمعي، بين الهيومانية والتقنيات الفنية ومحاولة إحياء المجال العام الكلاسيكي من داخل الجامعات وهي نفس المؤسسات التي فصلت عنه النقد.

---

(14) **The Function of Criticism**, 40-41.

(15) **The Function of Criticism**, 63.

(16) See the Rise of English in Terry Eagleton, **Literary Theory: An Introduction**, Basil Blackwell, Oxford, 1985, 17-53.

ومع مجيء ريشاردز وفراي والنقد الجديد مالت الكفة في صالح «الجمالية» و«التجرّد»، وكان الهجوم الذي شنه الطلاب في أواخر الستينيات موجهاً أساساً ضد هذا التجرّد المزعوم. أما البنيوية فيرى فيها إيجلتون:

محاولة لتفكيك التمايز بين النخبة والثقافة الشائعة، بين الخطاب الإبداعي وغير الإبداعي، بين التراجيديا والتلفزيون. إن إيجاد الشيفرات الصالحة لكل هذه الأشياء المصنفة داخل خانات منفصلة... وفر أساساً منطقياً لهذا المشروع ذي النزعة الديمقراطية.[17]

ورغم ذلك، تظل البنيوية في رأي إيجلتون، نوعاً جديداً من النقد الشكلاني المناسب للمجتمعات الرأسمالية المتقدمة.

ثم أخيراً تظهر التفكيكية على المسرح النقدي (كتاب إيجلتون نشر عام 1984) لتعلن أن المعنى والحقيقة والاستمرارية ليست سوى أوهام. «ويتحول الأدب إلى المركز الذي ينكر كل مركزية، وإلى الحقيقة التي تفكك كافة الحقائق»[18]. ومع التفكيكية تصل أزمة النقد إلى حد تبدو معه مستعصية على الحل.

هل يموت النقد؟ وإن لم يكن ذلك صحيحاً، كيف له أن يستمر ويتجاوز أزمته الراهنة؟ لا يقدم هوهندال وإيجلتون رثاء لهذا التخصص بل يعلنان أن النقد قادر على تجاوز أزمته وأن «بإمكان نسق فرعي مواصلة وظيفته في إطار نظام اجتماعي حديث قائم على التخصص الدقيق حتى مع اختفاء الشروط الملازمة لنشأته»[19]. يتعين على النقد، لكي يواصل مسيرته، أن يتجاوز تحديد دوره في قراءة العلاقات الداخلية في النص الأدبي وإغفال كل ما عداها، يتعين عليه أن يوسع مداه ليشمل النظام الثقافي وهو نظام يملي انسحاب النخبة إلى غيتوهات مغلقة وتبعية الجماهير لما يصنَع لها من وعي. وتتطلب هذه المهمة تمهيد الطريق لنقد ديمقراطي أي تقديم نقد تعليمي ذي توجهات عملية... يحلل التشوهات ويصدِّر الحاجات المشروعة[20]. ويرى هوهندال ضرورة تغيير لغة النقد ومداه وما يركز عليه. لا بد من لغة جديدة نستبدل بها الرطان النقدي الشائع حالياً، ولا بد من

(17) The Function of Criticism, 93.

(18) The Function of Criticism, 104.

(19) "Literary Criticism and the Public Sphere, 80.

(20) The Task of Contemporary Literary Criticism, The Institution of Criticism, 177.

الاهتمام بالأدب الشعبي وبأثر الإنتاج الأدبي على القراء وبآليات التصنيع الثقافي.

ويدعو إيجلتون إلى عودة النقد إلى دوره التقليدي القديم ليضطلع بالنقد الاجتماعي ونقد الإيديولوجيا:

> لم يحظ صوت النقد باهتمام واسع إلا عندما أرسل ضمن ما يقوله عن الأدب رسائل أخرى عن شكل ومستقبل ثقافة برمتها. لن يتمكن النقد من الدفاع عن حقه في الوجود إلا عندما يتحول إلى مشروع ملحٌ له أبعاده السياسية، حيث الشعر مجاز دال على سمات واقع اجتماعي واللغة مؤشر على الممارسة الاجتماعية، فقط حينئذ يكتسب النقد حقه في الوجود.[(21)]

ولكن كيف يمكن إحياء نموذج المجال العام والنقد الاجتماعي المرتبط به؟ كيف يمكن الاستفادة من هذا النموذج بدون شكله البورجوازي؟ وكيف نضمن تمثيل المجال العام لعموم مصالح العاملين؟ كيف ننشئ نقداً ديمقراطياً؟. هذه هي الأسئلة الجوهرية التي يطرحها كل من هوهندال في **مؤسسة النقد** وتيري إيجلتون في **وظيفة النقد**. وفي محاولتهما للإجابة على هذه الأسئلة يستفيد كل منهما من كتابات نيجت (تلميذ هابرماس) وكلوج وهي كتابات تسقط أي إمكانية لإحياء النموذج الليبرالي للمجال العام، وتقترح نموذجاً بديلاً مضاداً يتشكل في إطار الطبقة العاملة متجاوزة بذلك مواقع هابرماس. وفي رأيهما أنه يستحيل إنتاج نقد ديمقراطي من داخل المؤسسات الثقافية بل يتطلب الأمر أطراً ثقافية جديدة مستقلة تستطيع الجماهير من خلالها أن تعبر عن نفسها، وتصيغ احتياجاتها وتواجه الثقافة المصنّعة.

«ليس النقد بالنظرية البريئة ولم يكن كذلك في أي وقت»[(22)]، كذلك القول «بنظرية أدبية نقية ليس سوى خرافة أكاديمية»[(23)]. وفي محاولتهما إثبات ذلك يربط هوهندال وإيجلتون بين النشاط النقدي وتاريخ الأدب والنظام الاجتماعي الذي أنتجه. ويعززان رأيهما باختيار فترات من تاريخ الممارسة النقدية وما أثارته من أسئلة ومواقف مرتبطة بالاحتياجات الاجتماعية في زمانها.

---

(21) **The Function of Criticism**, 108.

(22) Terry Eagleton, **Criticism and Ideology**, Verso, London, 1980, 17.

(23) **Literaturary Theory: An Introduction**, 195.

إن نقد النظام الثقافي ونقد الإيديولوجيا التي يقترحها هوهندال وإيجلتون على النقد في كتابيهما نابعة من وعيهما بالأوضاع الاجتماعية واحتياجات مرحلة وموقعهما الراديكالي. في كتابه **نظرية الأدب** (1983) والذي نشره الكاتب قبل **وظيفة النقد** بعام واحد يقدم إيجلتون عرضاً للنظريات النقدية في القرن العشرين من النقد الجديد إلى ما بعد البنيوية ويقدمها في ارتباطها بالتاريخ السياسي والإيديولوجي لعصرنا. وهو يواصل في **وظيفة النقد** نفس المسعى فيربط النقد بجذوره الاجتماعية.

أما كتاب هوهندال وهو مكوّن من مجموعة من المقالات تقدم تطبيقاً عفياً لمفهوم هابرماس عن المجال العام، وهو تطبيق يعدل في المفهوم الأصلي ويضيف إليه.

وتكاد خلاصات إيجلتون في **وظيفة النقد** تتطابق مع خلاصات هوهندال. ولم يقدم إيجلتون إضافة نظرية للموضوع، وإن كان في تطبيقه للمفهوم النظري للمجال الأدبي العام الذي استرشد فيه بكل من هابرماس وهوهندال قدم تاريخاً لتطور النقد الأدبي في إنجلترا.

الواقعية بين لوكاتش وبريخت(*)

في الثلاثينيات من القرن العشرين احتدم الخلاف حول طبيعة الواقعية بين الكاتب المسرحي الألماني برتولد بريخت (1898-1956) والفيلسوف المجري جورج لوكاتش (1885-1971). ولم تظهر الأبعاد الكاملة لهذا الخلاف إلا عام 1966 عندما نشرت ردود بريخت على لوكاتش للمرة الأولى ضمن **كتابات عن الأدب و الفن** الذي صدر بعد عشر سنوات من وفاة صاحبه..

كان بريخت ولوكاتش يحتلان مكانة بارزة في الأوساط الأدبية الألمانية، بريخت بصفته كاتباً مسرحياً مجدداً وشاعراً، ولوكاتش بصفته مُنَظِّراً سياسياً وأدبياً. والأرجح أن الخلاف بين الكاتبين بدأ في صيف عام 1931 عندما وصل الكاتب المجري إلى برلين وبدأ الكتابة بانتظام في مجلة **لينكسكورف** الأكثر تعبيراً عن الاتجاه المحافظ إزاء التجريب الفني[1].

وفي عام 1932 نشر لوكاتش مقالين في المجلة ضمّنهما حكمه على مسرحيات بريخت التي قرر أنها مسرحيات فاشلة، وأن شخصياتها لا تزيد عن كونها أدوات للتعبير عن الصراع الاجتماعي بشكل مجرد في حوار إثاري. وأضاف لوكاتش أن هذه الشخصيات تفتقد الخصوصية بقدر ما تفتقد القدرة على التمثيل[2].

ولم يكن رأي لوكاتش في نصوص بريخت سوى جزء من موقف أشمل يرى

(*) نشرت بالإنجليزية عام 1986 تحت عنوان:
"The Brecht -Lukacs Debate"

(1) Russel Berman, "Lukacs' Critique of Bredel and Ottwalt: A Political Account of An Aesthetic Debate of 1931-1932, "**New German Critique**, 10 (Winter 1977), 155-178.

(2) Eugene Lunn, Marxism and Art in the Era of Stalin and Hitler: A Comparison of Brecht and Lukacs," **New German Critique**, 3 (Fall 1974), 14.

ضرورة المحافظة على تراث التنوير وواقعية القرن التاسع عشر، ويرفض إنتاج الكتاب الطليعيين، والاتجاهات التعبيرية والحداثية المستجدة آنذاك.

بعد عامين من هجومه على كتابات بريخت، نشر لوكاتش وكان انتقل من برلين إلى موسكو، مقالاً بعنوان «صعود وسقوط التعبيرية» في مجلة **انترناسيونال ليتراتور** ربط فيه بين الفاشية والتعبيرية[3] التي رأى فيها امتداداً للاعقلانية والرومانسية وللاتجاهات التي تمخضت عنها النازية والبربرية. واتهم لوكاتش التعبيرية بالنخبوية والذاتية والعبثية.

حملت مقالات لوكاتش، في قول إرنست بلوخ، نعي التعبيرية[4]. وفتحت الطريق أمام نقاد أقل شأناً للمشاركة في الهجوم، وأثارت ردوداً دفاعية من الكتاب التعبيريين. كتب بلوخ دفاعاً عن التعبيرية عام 1938 في مجلة «داس فورت»، وبعد بضعة شهور نشرت نفس المجلة رد لوكاتش، فكتب تحت عنوان «الواقعية في الميزان» أن الاتجاه الغالب على الكتابة الطليعية هو «البعد المتزايد عن الواقعية»، وأن المدافعين عن هذه الكتابة «يقلبون المناقشة على رأسها. . . حان الوقت لكي نوقف الكلام على قدميه ونرفع العصا دفاعاً عن أفضل ما في الأدب الحديث ضد الجهلاء الذين يهاجمونه»[5]. رأى لوكاتش أن القيمة كل القيمة تكمن في تراث الرواية الأوروبية في القرن التاسع عشر، وفي نماذجها الأرقى التي قدمها بلزاك وتولستوي وتوماس مان، وهي نماذج حريّ بالكاتب استلهامها. ودافع لوكاتش عن الواقعية التي رأى فيها نقيضاً للطبيعية والحداثة. وهاجم كتابات بروست وجويس وكافكا، واعتبرها دلائل على الانحطاط الأدبي، كما هاجم أدواتها التجريبية كالمونولوج الداخلي والريبورتاج والمونتاج. وجاء هجوم لوكاتش مزدوجاً، لم يكتف بتجريح الكتابة الطليعية ومهاجمتها بل راح ينظِّر للكتابة الواقعية فنشر في نفس الفترة عدداً من المقالات حول الواقعية الأوروبية من أهمها: «الملامح الذهنية للشخصيات الأدبية» (1936)، «القص في مقابل الوصف» (1937) و«ولتر سكوت والرواية التاريخية» (1938).

---

(3) Ernst Bloch, "Discussing Expressionism," **Aesthetics and Politics**, Verso, London, 1980, 17.

(4) "Discussing Expressionism," 17.

(5) Georg Lukacs, "Realism in the Balance," **Aesthetics and Politics**, 30.

في تلك الأثناء كان بريخت يعيش في الدانمرك. يكتب وولتر بنجامين عن استياء بريخت الواضح من تلك المقالات: «ما ينشره لوكاش وكوريلا وباقي المجموعة تشكل إزعاجاً لبريخت. لكنه يعتقد أن على المرء عدم معارضتهم نظرياً». بعد أربعة أيام يضيف بنجامين أن الموضوع أُثير مرة أخرى، وقال بريخت إن لوكاتش وكوريلا- مساعد لوكاتش- يعادون الانتاج:

> إن الإنتاج يقلقهم لأنك لا تعرف أبداً إلى أين يأخذك، الإنتاج هو غير المنظور غير المتوقع. لا تعرف أبداً ما الذي تخرج به. هم أنفسهم لا يريدون أن ينتجوا. يريدون فقط أن يسيطروا على حياة الآخرين. في كل مقال نقدي يكتبونه تهديد.

ثم يضيف بريخت أن في الألمان صفة لا تحتمل وهي «ضيق الأفق»، ولوكاش «ألماني بالاختيار» و«وقوده نفذ». وفي 29 يوليو يكتب بنجامين:

> قرأ لي بريخت بعض النصوص السجالية وهي جزء من مناظرته للوكاتش، دراسات يعدها للنشر في **داس فورت**، سألني إن كنت أنصحه بنشرها. ولكنه قال لي في الوقت ذاته، إن موقع لوكاتش شديد القوة الآن. قلت له ليس بإمكاني تقديم أي نصح. الأمر يتعلق بموازين القوى هناك. لديك أصدقاء هناك، أليس كذلك؟ بريخت: في الواقع لا، ليس لدي أصدقاء[6].

لم ينشر بريخت المقالات التي قرأها لبنجامين في الدانمارك عام 1938. ولم يتح للقارئ الاطلاع على هذه المقالات إلا عام 1966 أي بعد عشر سنوات من وفاة كاتبها. ولا نعلم حتى الآن إن كان بريخت أرسل هذه المقالات إلى المجلة فلم تنشرها، أم أحجم عن نشرها ولم يرسلها تحسباً من موازين القوى القائمة في موسكو، ومن تأثير لوكاتش كناقد أدبي يشغل مكانة بارزة في معهد الفلسفة بأكاديمية العلوم، وفي الهيئة الاستشارية لعدد من الدوريات الأدبية الدولية.

صاغ بريخت موقفه في مقالات أربعة هي «مقالات جورج لوكاتش»، و«عن الطبيعة الشكلانية لنظرية الواقعية»، و«ملحوظات حول مقال»، و«الشعبية والواقعية». لم تقتصر هذه المقالات على الدفاع عن التجريب الأدبي بل امتدت إلى

(6) Walter Benjamin, "Conversations with Brecht," **Aesthetics and Politics**, 95-97.

دحض مفهوم لوكاتش عن الواقعية الذي بلوره هذا الأخير على مدى عشر سنوات. اتهم بريخت لوكاتش بالتسليم والتراجع وأضاف، «ليست الواقعية اختياراً لشكل أدبي، ولكنها منظور للواقع ورؤية له. المهم هو قول الحقيقة عن الحياة. ولا يمكن حل المشاكل التقنية للإبداع الأدبي بشعار «العودة إلى تولستوي». «روشتة» الواقعية التي يقدمها لوكاتش ليست سوى ضرب من الشكلانية، إذ يمكننا التعبير عن الحياة بأساليب متعددة، أما تقديم واقعية القرن التاسع عشر كنماذج وحيدة علينا احتذاءها فيُغْفِل أن الواقع في تغير مستمر مما يتطلب أشكالاً جديدة للتعبير عنه. لا يكمن حل المشاكل التقنية للكاتب بالرجوع إلى الماضي بل بالتطلع إلى المستقبل، ولا يمكن حظر استخدام المهارات الجديدة التي اكتسبها الإنسان المعاصر[7].

لم يكن الخلاف بين لوكاتش وبريخت مجرد خلاف مصدره الذائقة الأدبية أو الخلفية الثقافية لكل منهما، بل كانت للخلاف جذوره العميقة في مفهوم كل منهما لطبيعة الأدب ووظيفته، ولدور الكاتب وعلاقته بالموروث الثقافي. ويبدو هذا الخلاف «نسخة مستجدة ذات أبعاد سياسية من الخلاف (الذي شغل كتاب أوروبا) بين أنصار التقليد وأنصار التجديد في القرن السابع عشر، حيث حدثت أولى المواجهات بين جماليات الفن وإشكاليات التاريخية»[8]

II

يرى لوكاتش أن «الأدب انعكاس للحياة في صيرورتها، في سياق ديناميكي مجسّد»[9]. وإذ يستخدم لوكاتش واعياً مجاز المرآة المرتبط تاريخياً، منذ استخدمه أفلاطون في محاوراته[10]، بمفهوم المحاكاة، فهو أيضا يرتكز على نظرية المعرفة الماركسية:

---

(7) Bertold Brecht, "Against Georg Lukacs," "On the Formalist Character of the Theory of Realism," and "Popularity and Realism," **Aesthetics and Politics**, 69, 70-76, 79-85.

(8) Fredric Jameson, "Reflections in Conclusion," **Aesthetics and Politics**, 196.

(9) Georg Lukacs, "Art and Objective Truth," **Writer and Critic and other Essays**, trans. and ed. Arthur D. Kahn, Grosset and Dunlop. New York, 1971, 37.

(10) كان أفلاطون أول من استخدم المرآة مجازاً دالاً على الطبيعة الانعكاسية للفن. وشاع استخدام هذا المجاز منذ أرسطو إلى وقتنا الحالي. للمزيد من المعلومات أنظر/ي:

M.H. Abrams, **The Mirror and The Lamp: Romantic Theory and the Literary Tradition**, Oxford University Press, 1953.

إن أساس أي معرفة سليمة بالواقع، سواء معرفة الطبيعة أو المجتمع، هو الاعتراف بالوجود الموضوعي للعالم الخارجي أي بوجوده المستقل عن الوعي الإنساني. إن كل إدراك للعالم الخارجي ليس سوى انعكاس في الوعي لعالم قائم بشكل مستقل عن هذا الوعي. وبطبيعة الحال، تنسحب هذه الحقيقة الجوهرية للعلاقة بين الوعي والوجود على الانعكاس الأدبي للواقع.[11]

يعتقد لوكاتش، من موقعه كماركسي، أن الوعي الاجتماعي انعكاس للوجود المادي، وأن كافة الأنشطة الذهنية للإنسان، على اختلافها وتنوعها، متجذرة في ظروف حياته المادية، فليس وعي البشر هو ما يحدد وجودهم بل وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم[12].

ويرى لوكاتش أن مرآة الفن تقدم صورة أكثر اكتمالاً وامتلاءً للحياة مما يبدو أن الحياة نفسها تمدنا به. وهنا يكمن سر المرآة وقوتها وخصوصيتها. «على كل عمل فني أن يقدم سياقا محدداً، قائماً بذاته ومكتملاً في حركته وبنيته الواضحة الفورية»[13]. العمل الفني، في رأى لوكاتش، كل متسق قائم على اختيار وتنظيم تفاصيل دالة تلتقي عناصرها في حياة الشخصيات الرئيسية، وهي شخصيات تجمع بين خصوصيتها كأفراد وصفتها التمثيلية كنماذج دالة[14].

وفي تقدير لوكاتش، يتحقق النموذج الروائي الدال برسم شخصية ذات ملامح ذهنية أي لها مفهومها للوجود وأسلوب تفكير يحكم سلوكها، وعلاقتها بالآخرين، وبالمجتمع ككل، وبالقضايا الكبرى لعصرها. تصبح الشخصية الروائية نموذجاً دالاً تلتقي في تجربتها الحياتية وتنتظم من خلالها كافة العناصر المتناقضة لعالم الرواية[15]. وبقدر ما يعكس وعي الشخصية تجربتها الخاصة فهو يعكس أيضاً

---

(11) "Art and Objective Truth," 23.

(12) Karl Marx, "Preface to A Critique of Political Economy," **The Structuralist from Marx to Levi-Strauss**, eds. Richard and Fernande Degeorge, Doubleday, New York, 1972, 4.

(13) "Art and Objective Truth," 35.

(14) Georg Lukacs, "The Intellectual Physiognomy in Characterization," **Writer and Critic**, 150.

(15) Georg Lukacs, "Narrate or Describe," **Writer and Critic**, 142.

الملامح التاريخية للفترة التي تعيش فيها هذه الشخصية. ومن هنا تغدو هذه الشخصية مشاركة في العصر وممثِّلةً له. «ولا يتم هذا بإفقاد الشخصية خصوصيتها بل بتكثيف هذه الخصوصية»[16]. والتكثيف، في رأي لوكاتش، هو أداة الكاتب في إضاءة الملامح والمشاكل المميِّزة للحظة تاريخية، وهي ملامح قد لا يلحظها الإنسان في حياته اليومية. «لا يمكن للكاتب أن يجعل شخصياته تعبر عن التناقضات الأساسية لحقبة من الحقب، وأن يبلور هذه الإمكانية الكامنة فيها البلورة القصوى إلا عبر تكثيف شديد لمواقف نموذجية الدلالة»[17]. وقد يتضمن هذا التكثيف، الضروري لخلق شخصيات ومواقف روائية دالة، «الابتعاد عن الحياة اليومية كما نعرفها»[18].

> إن هدف كل فن عظيم هو تقديم صورة للواقع تشكل حلاً للتناقض بين الظاهر والباطن، الخاص والعام، المعيش والفكرة النظرية. . .إلخ تجتمع هذه المتناقضات لتصبح كلاً تلقائياً ومؤثراً يمنح القارئ الإحساس بالكلِّية. هكذا يبدو العام وكأنه صفة من صفات الخاص، ويتجلى الواقع بباطنه في الظاهر المعيش، وتفسر الفكرة المحرِّكة الحالة الفردية المجسَّدَة.[19]

تكمن خصوصية الفن في تلك القدرة الفريدة على المزج بين الحالة الفردية والنموذج الدال، بين الفكرة المجردة وصورتها المجسدة، بين حقيقة كامنة ومظهر، تسهم جميعاً في خلق كليَّة تمنح القارئ انعكاساً للواقع، وهو انعكاس يتميز باكتمال وحيوية يفوق ما يحصل عليه القارئ من مراقبته للحياة، يمنحه بصيرة بها ويحمله أبعد من تجاربه[20]. غالباً ما يفشل الإنسان في التقاط العلاقة بين الحالة الفردية والقانون التاريخي الذي يجسدها، بين الخاص والعام، ولكن الفن قادر على بلورة تلك الكلية حيث تتوافق وتتكامل التناقضات. «والفن وحده يتيح للإنسان التحرر من تفتت ينتقص من إنسانيته»[21].

---

(16) "The Intellectual Physiognomy," 154.
(17) "The Intellectual Physiognomy," 159.
(18) "The Intellectual Physiognomy," 158.
(19) "Art and Objective Truth," 34-35.
(20) "Art and Objective Truth," 36.
(21) "Marxism in the Era of Stalin and Hitler," 13.

يبني لوكاتش نظريته في الواقعية انطلاقاً من دراسته التحليلية المتأنية لكتابات بلزاك وتولستوي وزولا وفلوبير وتوماس مان. وهو يميز بحسم بين كتاب الواقعية وكتاب المدرسة الطبيعية. في كتابة الواقعيين تشارك الشخصيات في المسار الاجتماعي، وتربطها بالواقع علاقة قوية ومتوازنة. تُقدم لنا المشاهد من منظور مشاركٍ فيها. أما في الكتابة المستجدة بعد عام 1848، أي في نصوص الكتاب من أمثال فلوبير وزولا فنجد الشخصيات منبتة عن خلفيتها الاجتماعية، وهي خلفية «تقدم لنا من موقع المراقب»[22]

في كتابات سكوت وبلزاك وتولستوي تشترك الشخصيات في الحدث فنعيش التجربة من داخلها ونتتبع الدلالة الاجتماعية العامة وهي تتكشف تدريجياً من خلال الشخصيات. إننا جمهور نتابع شخصيات لها دور إيجابي فيما يحدث، فنعيش نحن أيضا هذه الأحداث.

وفي كتابات فلوبير وزولا لسنا سوى مشاهدين، نهتم بدرجة أو بأخرى بالأحداث التي تتحول إلى لوحة أمام القارئ، أو تغدو في أحسن الحالات، مجموعة من اللوحات. إننا مجرد مراقبين من الخارج[23].

يقدم كبار كتاب الواقعية في القرن التاسع عشر شخصيات «تُختبر في الممارسة»[24]. نعايش أفعالها وردود أفعالها. المشهد هنا مسرح للعلاقات الإنسانية. وتستمد التفاصيل الوصفية دلالتها وأهميتها من رسمها لهذه العلاقات ونقلها إلى القارئ. «الحكي»، في الرواية الواقعية «يقرِّر النسب ويحددها». أما الشخصيات في كتابات الطبيعيين فهي «مُنتج جاهز»، «حياة ساكنة» تكتسب خلفيتها الاجتماعية وتفاصيلها دلالة مستقلة، و«الوصف»، في يد الطبيعيين، «يطمس الفروق»[25]

ويرى لوكاتش أن «التكامل بين العالم الداخلي للشخصية الروائية والواقع الاجتماعي خارجها يغيب عن الرواية بعد عام 1848 في نصوص الطبيعيين الذين

---

(22) "Narrate or Describe," 111.

(23) "Narrate or Describe," 116.

(24) "Narrate or Describe," 124.

(25) "Narrate or Describe," 127.

يقدمون الواقع كمُعْطَى موضوعي مفصولاً ومجرداً عن التطور الفردي والتاريخي»[26].

ويعتقد لوكاتش أن الرواية الواقعية قدمت لنا نصوصاً عظيمة تصور «الإنسان في كليّتِه في مجتمع بكلّيتِه»[27]. في حضرة الفن يتجاوز الإنسان فرديته ومشاغله المعتادة، ويشارك في تلك الكلّية. والفن، في نظره، وسيلة من وسائل المعرفة وإن لم يقتصر أثره على ذلك، فله وظيفة أخلاقية:

> تربط الفن بالأخلاق علاقة عميقة، يؤكد ذلك استحالة أي تطور فني عميق يُسقط القضايا والمشاعر الأخلاقية. ومع ذلك تظل هذه المشاعر في مجال الفن ذات طبيعة تأملية (لا تتخذ شكل ممارسة أخلاقية إلا في أعقاب التجربة الفنية) ولذلك تظل القضايا، مجرد قضايا لا تدفع بنا بشكل مباشر في اتجاه الممارسة، بل توسع أفق الإنسان، وتكشف عن ظروف ومترتبات كان يمكن أن ننساها[28].

يكمن الأثر الأخلاقي للفن فيما يشعر به الإنسان من تماثل، ليس مع شخصيات أو مواقف متخيلة، بل مع الإنسانية ومختلف مراحل تطورها كما تجسدها هذه الشخصيات والمواقف. وفي تناولها لكتاب لوكاتش عن **خصوصية جماليات الفن** تقول أجنس هيلر: إن مضمون الفن ليس سوى جوهر الإنسانية، وتاريخ الإنسان، وتطوره التاريخي وقد أمسك بها الكاتب في نقطة مفصلية. إن كل عمل فني يكثف مرحلة أساسية من مراحل الإنسانية وتطورها، ولذلك يتعرف كل على جوهره وتاريخه الإنساني في كل عمل إبداعي ناجح. هكذا يصبح الفن- كل عمل فني- ذاكرة إنسانية، والاستمتاع بالعمل الفني امتلاكاً للماضي، ماضي الإنسانية كلها[29].

---

(26) "Marxism in the Era of Stalin and Hitler," 13.

(27) Georg Lukacs, **Studies in European Realism**, Grosset and Dunlop, New York, 1964, 5.

(28) Georg Lukacs, **The Peculiarity of Aesthetics** qtd. in Bela Kiralyfali, **The Aesthetics of Georgy Lukacs**, Princeton University Press, New Jersey, 116.

كتب لوكاتش كتابه عن جماليات الفن باللغة الألمانية، وحتى كتابة هذه الدراسة عام 1986 لم يكن الكتاب ترجم إلى العربية أو الإنجليزية أو الفرنسية، وكل الاقتباسات في هذه الدراسة مأخوذ عن كتاب كيرايفالي **جماليات جورج لوكاتش** حيث يورد مقاطع مستفيضة مترجمة عن الأصل.

(29) Agnes Heller, Lukacs' Aesthetics," **The New Hungarian Quarterly**, 24 (Winter 1966). 87.

ليست قدرة الفن على التأثير الأخلاقي في المتلقي (وهو أمر قد يحدث وقد لا يحدث) هي مصدر أخلاقية الفن، بل قدرته على إيقاظ وعي الإنسان بانتمائه إلى الجماعة البشرية وارتباطه بها.

ويفسر لوكاتش التطهير الأرسطي (مفهوم أرسطو عن أثر المسرح في إعادة التوازن إلى المتلقي بإثارة الخوف والشفقة في نفسه ثم تجاوزه لهذه المشاعر وتطهّره منها)، يفسر لوكاتش هذا التطهير تفسيراً أخلاقياً إذ يقول إن تطهير المشاعر «يفيض ويصب في الأخلاق»[30]. التطهير في الفن يكشف كم يمكن للواقع أن يكون مختلفاً وجديداً وأكثر خصوصية وشمولاً وعمومية[31].

وليس للفن في رأي لوكاتش أي وظيفة تعليمية أو سياسية مباشرة. إنه يرفض القصدية، واستخدام الفن لأغراض الدعاية، أي الفرض الآلي لآراء المبدع بما يعوق التطور العضوي للشخصيات والمواقف. وهذا طبعاً لا يعني أن الأدب العظيم لا يعبر عن مختلف المواقف ووجهات النظر الفلسفية والاجتماعية والسياسية. ومهما كانت الفروق بينهم فإن كبار المبدعين ملتزمين بقضايا التقدم.

> ما هي القضايا الأساسية التي يتعين على الفنان أن يتخذ موقفاً منها ليكون فناناً بحق؟ القضايا الكبرى للتقدم الإنساني. لا يملك الفنان الكبير أن يكون غير مبال بها. وبدون الالتزام بها والتحمس لها لا يستطيع أن يخلق نماذج إنسانية دالة، ولا أن يحقق واقعية عميقة. وبدون هذا الالتزام لن يفرق الكاتب بين ما هو جوهري وما هو غير جوهري. ومن منظور كلّية التطور الاجتماعي فإن الكاتب غير المتحمس للتقدم، وغير الكاره للرجعية، الذي لا يحب الخير ولا يكره الشر لا يملك التمييز الضروري لإبداع أدب عظيم[32].

الفن هو تعرُّف الإنسانية على نفسها، وعيها بذاتها، تأكيدها لوجودها، ومن هنا قوة الفن ومكانته.

---

(30) **The Peculiarity of Aesthetics**, qtd. in **The Aesthetics of Georg Lukacs**, 119.

(31) Georg Lukacs, **Utam Marxhoz (My Road to Marxism)**, qtd. in Kiralyfalvi, 118.

(32) "Marx and Engels on Aesthetics," **Writer and Critic**, 83.

III

يكتب بريخت في **الأورجانون الصغير للمسرح** «إن كان الفن يعكس الحياة فهو يفعل ذلك بمرايا من نوع خاص»[33]. لا تفي نظرية الانعكاس في شكلها الدارج باحتياجات بريخت الفنية، ولا تحيط بخصوصية الشكل الذي اختاره، والوظائف الممكنة لهذا الشكل، ومن هنا استخدامه لأداة الشرط ثم توصيفه المرايا بأنها «شديدة الخصوصية»

المهم بالنسبة لبريخت هو نقل حقائق الحياة، وهذه مهمة صعبة تتطلب في رأيه الاشتباك مع الواقع ومحاربة الآراء الزائفة، وإتاحة المجال للآراء الصائبة[34]، باختصار التقاط الواقع بصراعاته الاجتماعية، وعناصره الدالة تاريخياً، وإدراك أن العالم في صيرورة دائمة يتشكل فيها الإنسان باستمرار[35].

إن التمثيل الفني للحياة يتضمن انعكاساً ويتضمن تأملاً، فمرآة الفن هي أيضاً ضوء كاشف، يتفحص باحثاً ومتقصياً وشارحاً. إن يكن الفن مرآة فهو مرآة، في قول داركو سوفين، تشارك في معنى الواقع. ويستخدم سوفن صورة المولّد الكهربائي في تفسير مفهوم بريخت عن طبيعة الفن:

> على عكس الأعمال التي تفترض وجود طبيعة وطبيعة إنسانية واحدة أصلية في كافة العلاقات القائمة بين البشر، تعتمد أعمال بريخت على تاريخ إنساني دائم التشكّل- وكافة المتغيرات الطبيعية والإنسانية داخله هي حالات محددة من الاغتراب الاجتماعي. لا توجد علاقات اجتماعية فريدة أو نهائية؛ يتعين تناولها جميعا بنقد جدلي يضع في الاعتبار إمكانية التغيير وضرورته. ليس الفن مرآة عاكسة للحقيقة القائمة خارج الفنان؛ وليس الفن تمثيلاً جامداً لطبيعة ما بهدف كسب تعاطف المتفرج. يرى بريخت الفن مولّدا كهربائيا، رؤية فنية مشهدية تخترق إمكانيات الطبيعة،

---

(33) Qtd. in Terry Eagleton, **Marxism and Literary Criticism**, Methuen & Co., London, 1976, 49.

(34) Bertold Brecht, On Socialist Realism," **Marxism and Art**, eds. Berel Land and Forrest Williams, David McKay, New York, 1972, 226-227.

(35) Darko Suvin, The Mirror and the Dynamo," **Radical Perspectives in the Arts**, ed. Lee Baxandall, Penguin Books, 1972, 73.

تبحث عن متغيراتها وقوانين حركتها بما يتيح لفهمنا وعقولنا الناقدة أن تتدخل في هذه القوانين[36].

ليس الفن انعكاساً لطبيعة جامدة بقدر ما هو إنتاج يجعل من واقع البشر ومصائرهم موضوعاً للتقصي، ويكشف أن «الشخصية والحدث نتاج تاريخي، كان يمكن أن يكونا مختلفين وما زال ممكناً أن يصيرا مختلفين»[37] الواقعية بالنسبة لبريخت منظور وهدف. إنها إدراك لطبيعة الواقع التاريخية والجدلية ووعي «بالمتناقضات بين الإنسان وعلاقاته... والشروط التي تحكمه»[38].

أما انشغال الفنان بقضايا الشكل والتقنية والتجديد والتجريب فهي من صلب عمله كمبدع:

الوقت يمضي، ويحسن صنعاً أنه يمضي، فهذا هو العزاء الوحيد لمن لا يجلسون إلى موائد ذهبية. الأساليب تُستهلك وما يثير مشاعر المشاهدين لا يعود مثيراً. تظهر مشاكل جديدة وتتطلب أساليب مبتكرة. الواقع يتغير، ولكي نقدمه لا بد أن نغير أيضاً وسائل تقديمنا له. لا شيء يأتي من لا شيء؛ الجديد يخرج من القديم ولهذا هو جديد[39].

إن التقنيات المناسبة لبالزاك وتولستوي قد لا تكون مناسبة للأجيال التالية، «ولو نقلنا أسلوب هؤلاء الواقعيين فلن نكون واقعيين»[40]. ومن الخطأ اختزال الحياة المركبة للبشر في القرن العشرين إلى مجرد حبكة، ومشهد وشخصيات نموذجية:

لا يجب أن نستمد الواقعية من أعمال محددة موجودة، ولكننا سنستخدم كل الوسائل، قديمة وحديثة، مجربة وغير مجربة، مستمدة من الفن ومستمدة من غيره من المصادر لتقديم الواقع للناس بشكل يستطيعون تمثله وتملكه[41].

Darko Suvin, 73. (36)

Terry Eagleton, 65. (37)

Bertold Brecht, **On Socialist Realism,"** 227. (38)

"Popularity and Realism," 82. (39)

"Popularity and Realism," 82. (40)

"Popularity and Realism," 81. (41)

يقوم مفهوم الفن ووظيفته عند بريخت على رفض عميق للأمر الواقع ورغبة ملحّة في تغييره. فهو يريد المسرح أداة لتفسير الواقع وصولا إلى تغييره[42] وهو هدف يبرر استخدام كافة التقنيات. يركز بريخت على الوظيفة المعرفية والسياسية للفن. والسؤال الملح، في رأيه هو:

كيف يكون المسرح (والفن عموماً) مفيداً وممتعاً؟ كيف نفصله عن الاتّجار في المخدرات الروحية، ونحوّله من بيت للأوهام إلى بيت للتجارب؟ كيف نمكّن إنسان هذا القرن العشرين المقيّد، والجاهل والمتعطش إلى الحرية والمعرفة،، هذا الإنسان المعذَّب والبطل، المهان والبارع، القادر على التغيُّر وتغيير العالم، كيف نوفر له، في هذا القرن العظيم والمفزع، مسرحاً يساعده على امتلاك العالم ونفسه؟[43].

وإذ يقدم بريخت مسرحه الملحمي يعي أن هذا الشكل هو اقتراحه الخاص الذي لا ينفي احتمالات اقتراحات أخرى صالحة. لا يرى بريخت في مسرحه الملحمي نموذجاً نهائياً ولا «وصفة كاملة» بل هو اجتهاد، يقول، «ولا بد من مواصلة المحاولة»[44].

لا يدخل الحديث المفصَّل عن المسرح الملحمي لدى بريخت في نطاق هذا المقال وإن توجبت الإشارة إلى أن مفهوم هذا المسرح يتناقض مع أسس نظرية لوكاتش في الواقعية. تتحول التقنيات التي استخدمها كتَّاب المدرسة الطبيعية والحداثيون (التي اعتبرها لوكاتش علامات على التدهور الفني) إلى أسس فنية. يستبدل بالحبكة السرد. وتقدم المسرحية للمشاهد «صورة للعالم» يراقبها عن بعد دون الانهماك بمشاعره فيها. ويسقط البناء العضوي والكُلِّية، وهي مفاهيم أثيرة لدى منظري الواقعية والمبدعين لها، وتتصدر بدلاً منها تعدد المراكز والقطع و«الكولاج». كذلك يسقط البطل الذي يتصدر الحدث والحبكة. ويتعين على الممثل والمشاهد ألا ينهمكا في الحدث المسرحي. لا ينهمك الممثل في أداء ما

---

(42) Qtd. in Darko Suvin, 70.

(43) Bertold Brecht, "Epic Theatre," **Marxism and Art, Essays Classic and Contemporary**, ed. Maynard Solomon, Random House, New York, 1974, 365.

(44) "Epic Theatre," 365.

يلعبه من أدوار بل يقدمها بما يجعل عقل المتفرج يقظاً وناقداً[45]. لا يتعاطف المشاهد مع الممثلين، ولا يتمثل نفسه فيهم بل يشاهدهم متحفظاً، ناقداً، يضحك عندما يبكون، ويبكي عندما يضحكون[46]. تتصدر المناقشة والتقصي والموقف الناقد ويتحول المسرح إلى منبر لمناظرة.

في المسرح الأرسطي «تقود الحبكة البطل إلى مواقف يكشف فيها عن أعماقه»[47]، يضطرب المشاهد ويفقد توازنه النفسي ليستعيده مع نهاية المسرحية وقد تحقق له الهدوء الدال على درجة أكبر من التوازن النفسي. «وصفة أرسطو»[48] لا تفي بالغرض. يرى بريخت في استعادة هذا التوازن والهدوء قبولاً بالأمر الواقع، ونوعاً من التواطؤ معه. يصور المسرح الأرسطي البطل مساقاً إلى قدر لا راد له. تنتهي المسرحية بتحييد المشاعر التي أثارتها والتي كان يمكن، بإدارة من نوع آخر، أن تؤدي إلى الفعل الإيجابي.

في التقنيات التي يختارها بريخت محاولة لتغريب جمهور المسرح عن الظلم والفظائع التي تبدو «عادية» ومقبولة بسبب تكرارها وشيوعها. ويستفيد بريخت من مفهوم شكلوفسكي الناقد الشكلاني الروسي عن «كسر الألفة» كسمة مميزة للفن. يقول شكلوفسكي في مقاله الشهير «الفن كتقنية» إن إدراك الإنسان لما يحيط به يتحول بحكم التعود إلى استقبال آلي، لا يتوقف الإنسان ليرى ويشعر بما ومن حوله. مهمة الفن هو جعل «الحجر حجرياً»، أي تقديم الأشياء كأننا ندركها للمرة الأولى بحواس منتبهة. ولكن شكلوفسكي، على غير بريخت، يجعل من هذا التغريب هدفاً جمالياً قائماً بذاته وقيمة فنية تميز الأدب إجمالاً[49].

يقول سوفين إن مشروع بريخت الفني يقوم على النظر إلى الحاضر من منظور مستقبل أفضل بما يجعل هذا الحاضر يبدو تاريخاً قديماً وعجيباً وصادماً وغير مقبول.

---

(45) "Epic Theatre," 362.

(46) "Epic Theatre," 363

(47) "Epic Theatre," 364.

(48) "Epic Theatre," 364.

(49) Victor Shklovsky, "Art as Technique," **Russian Formalist Criticism; Four Essays**, trans. & ed. L.T. Lemon & M.J. ReisUniversity of Nebraska Press, Lincoln,1965.

من موقع هذا المستقبل المتخيل الأكثر عدلاً وألفة حيث البشر أسعد حالاً وحيث يساعد الإنسان أخاه الإنسان... يستطيع الشاعر (يقصد بريخت) في مسرحيته وكتابته الشعرية أن يتبنى هذه النظرة الكلاسيكية التي تتعجل المستقبل **بنظرة إلى الوراء** تكشف عن حاضره الدموي... الصراع بين الطبقات والأمم والبشرية المنقسمة على ذاتها في ظل اغتراب أسلوب الإنتاج والاستهلاك الرأسمالي[50].

تعتمد استراتيجية بريخت الجمالية على كشف متناقضات وأهوال المرحلة التي عاشها وإثارة رغبة مشاهدي مسرحه في مواجهتها. الفن بالنسبة لبريخت أداة كبرى من أدوات مواجهة هذه العصور المظلمة:

حيث الحديث عن الشجر يكاد يصبح جريمة
لأنه نوع من السكوت على الظلم[51].

إن وعي بريخت الحاد بجرائم النازيين والفاشيين الذين «لا يوقفهم أي شيء» و«الذين يسعون إلى تدمير كل شيء»[52] ينفي أي إمكانية لاعتبار الفن قيمة في ذاته. يكتب:

إن تمثيلنا للواقع يجب أن يحتل المكانة الثانية بعد الواقع الذي نمثله، حياة البشر في المجتمع، والمتعة التي نستمدها من إتقان هذا التمثيل يجب أن تتحول إلى متعة أرقى نشعر بها عندما يتضح لنا أن قوانين هذه الحياة في المجتمع ليست سوى قوانين ناقصة ومؤقتة. وبهذا الشكل يترك المسرح المشاهدين في حالة إيجابية تدفعهم باتجاه فعل ما، حتى بعد أن تنتهي المسرحية[53].

IV

يتفق لوكاتش وبريخت على أن الأدب يقدم حقائق الحياة، ليست حياة مجردة بل محددة بواقع تاريخي وقوى اجتماعية فاعلة ومتفاعلة. ولأنهما ماركسيان يتشابه

---

(50) "The Mirror and the Dynamo," 80.

(51) Bertold Brecht, "To Posterity," **Selected Poems**, trans. H.R.Hays, Harcourt Brace Jovanovitch, New York, 1947.

(52) "Conversations with Brecht," 98.

(53) "Epic Theatre," 369.

لديهما مفهوم الوجود، حيث الجدل مبدأ أساسي فاعل في الطبيعة والتاريخ والمجتمع. الحياة في صيرورة دائمة والإنسان محدد تاريخياً يحكم وجودُه الاجتماعي وعيَه وفكرَه.

يستمد لوكاتش مفهومه للأدب من التراث الأرسطي والهيجلي والماركسي، وهو تراث يقدر إنجازاته تقديراً عالياً، ويرى نفسه امتداداً له (تمتد جذور لوكاتش الثقافية في التراث الفكري الألماني تحديداً). ركز لوكاتش دراساته النقدية على روايات الواقعيين الأوروبيين، وتناول النصوص كقيمة في ذاتها، ورأى في كل نص منها عالماً مكتملاً وقائماً بذاته تحكمه وحدة عضوية ويشكل كلّية تتصالح فيها النقائض. حلل نصوصاً بعينها واستخلص خصوصية الفن فيها وعلاقته بالواقع التاريخي. اتبع لوكاتش أسلوباً استدلالياً وإن جنح إلى الإرشادية، وأجمل ملاحظاته واستنتاجاته في قوانين جمالية شكلت عماداً من أعمدة صرحه الفكري. نالت الرواية (هذا الشكل المغلق الذي يدخله القارئ منفرداً)، النصيب الأكبر من اهتمامه فكان بذلك وفياً لتكوينه كفيلسوف متأمل، ودارس باحث يتفحص الحدث ويعلق عليه بعد حدوثه.

أما برتولد بريخت فكان كاتباً طليعياً منشغلاً في المقام الأول بالتدخل فعلاً أو قولاً في واقعه، يكتب المسرح (ذلك الشكل المفتوح على عملية إنتاجية ولحظة مشاركة وتفاعل بين جمهرة على الخشبة وجمهرة أخرى تتطلع إليها). ثم إن بريخت نشأ في أوروبا الحرب العالمية الأولى التي شهدت أشكالا من القطيعة مع الماضي، وهو من ناحية أخرى، وربما كان ذلك هو الأهم، عاش عنف وأهوال تلك الحقبة حتى بدا الانشغال بالموروث الأدبي عبثاً لا معنى له لأنه خارج الموضوع.

القسم الثالث

تجربتي في الكتابة(*)

أكتب لأني أحب الكتابة، أقصد أنني أحبها بشكل يجعل السؤال «لماذا؟» يبدو غريبا وغير مفهوم.

ومع ذلك فأنا أشعر بالخوف من الموت الذي يتربص، وما أعنيه هنا ليس الموت في نهاية المطاف، ولكن الموت بأقنعته العديدة في الأركان والزوايا، في البيت والشارع والمدرسة، أعني الوأد واغتيال الإمكانية.

أنا امرأة عربية ومواطن من العالم الثالث، وتراثي في الحالتين تراث الموءودة، أعي هذه الحقيقة حتى العظم مني، وأخافها إلى حد الكتابة عن نفسي وعن آخرين أشعر أنني مثلهم أو أنهم مثلي.

ولدت عام 1946 في بيت يقع على النيل في جزيرة مَنْيَل الروضة، وقضيت طفولتي المبكرة في شقة بنفس المنطقة تطل على كوبري عباس الذي فتحته قوات الشرطة، قبل ولادتي بثلاثة أشهر، على الطلبة المتظاهرين فحاصرتهم عليه بين نيرانها والماء.

ألحقني أهلي بمدرسة فرنسية حيث معلمات يدعون مدام ميشيل ومدموازيل دنيز ومدام رازوموفسكي، وتلميذات يحملن أسماء فرانسواز وماريون وميراي وإنجريد. وكنا نحن الفاطمات نعامل على أننا أقل، لم يُقَل ذلك أبداً في كلمات، ولكنه كان يسري في المكان كالهواء الذي نستنشقه دون أن نراه أو نعي حتى وجوده.

(*) قدمت هذه الشهادة بشكل مختصر في ندوة بكلية الآداب، جامعة القاهرة ثم بشكلها الحالي في ندوة «المرأة العربية والإبداع»، بيروت، 1992.

كنت في العاشرة حين أعلن عبد الناصر تأميم القنال، أذكر بحّة الصوت، وإيقاع الكلمات كأنما سمعتها للتو من ذلك المذياع الخشبي في القاعة البحرية في بيت أهلي بالمَنْيَل. كان الصوت يُفسح للطفلة المنصتة أرضاً تخطو عليها مخلِّفة وراءها العيون التي تتعالى وتزدري.

في تلك الفترة، أو ربما بعدها بقليل، بدأت الكتابة. كتبت قصائد ركيكة مكسّرة الأوزان، وقصصاً ساذجة تترجم الأفكار إلى شخصيات وتصنع أحداثاً من مواقف ذهنية. وقرأت الصالح والطالح مما أتيح لي: نصوصاً مترجمة لديكنز، والأختين برونتي، وأجاثا كريستي وآرثر كونان دويل، ونصوصاً عربية لنجيب محفوظ، وجورجي زيدان، ويوسف السباعي، وإحسان عبد القدوس. قرأت بنهم واستمتاع وبلا أدنى تمييز بين قيمة نص وآخر.

وأنا طالبة في المرحلة الثانوية دعت المدرسة محمود تيمور مرة وبنت الشاطئ مرة، استمعنا إلى حديث كل منهما وحاورناه، والتقيت مصادفة في إحدى مكتبات القاهرة بالعقّاد فصافحته، وهو طبعاً لا يعرفني. بدت لي تلك اللقاءات مثيرة وباهرة، ليس لأنني كنت معجبة بهذا الكاتب أو تلك الكاتبة تحديداً، ولكن لأن فعل الكتابة كان يضفي هالة على صاحبها فلا أملك- في تلك السن- إلا التوقف مأخوذة.

في السابعة عشرة من عمري التحقت بكلية الآداب، جامعة القاهرة، واخترت ان أدرس الأدب الإنجليزي. وبقدر ما أحببت النصوص الكبيرة المقررة، وغير المقررة، بقدر ما أرهقني ضوؤها الكاشف لضآلة إمكانياتي، ثم وقع الحادث المؤسف الذي حسم الأمر لسنوات طويلة تالية: قرأت قصص تشيكوف القصيرة، وكأنما سقط حجر عليَّ أو داهمتني سيارة فتركتني معوّقة الحركة، وجدت أنه من المعيب ان أسمي ما أكتبه قصصاً، وأنه لا يصح، ولا يجوز أن أواصل. قررت التوقف، وجاء قراري قاطعاً كمقصلة. تلح الكتابة فأقمعها. أكتب صفحات وأمزقها. أكرر على نفسي: لست كاتبة فلماذا سلوك الأغبياء؟!

شاركت عام 1969 في مؤتمر الأدباء الشبان بالزقازيق، كان زملائي على قدر من الرحابة فاعتبروني واحدة منهم، كان بهاء طاهر وإبراهيم أصلان ويحيى الطاهر عبد الله وعبد الحكيم قاسم وغالب هلسا وإبراهيم مبروك وغيرهم ممن حضروا المؤتمر قدموا بشائر تشي بموهبتهم ولم أكن قد قدمت شيئاً تقنعني قيمته.

ولَّيت ظهري للكتابة وأنكرتها، وانهمكت في الدراسة الأكاديمية. أعددت الماجستير والدكتوراه وأنجزت بعض الدراسات النقدية.

في عام 1980، على فراش النقاهة بعد أزمة صحّية ممتدة أمسكت القلم وكتبت «عندما غادرتُ طفولتي، وفتحت المنديل المعقود الذي تركته لي أمي وعمتي، وجدت بداخله هزيمتهما، بكيت، ولكني بعد بكاء وتفكير أيضاً ألقيت بالمنديل وسرت، كنت غاضبة». عدت للكتابة عندما اصطدمت بالسؤال: «ماذا لو أن الموت داهمني؟» ساعتها قررت إنني سأكتب كي أترك شيئاً في منديلي المعقود، وأيضاً لأنني انتبهت- وكنت في الرابعة والثلاثين من عمري- أن القبول بالنسبي أكثر حكمة من التعلّق بالمطلق، وأن الوقت حان للتحرر من ذلك الشعور بأن عليَّ أن آتي بما لم يأت به الأوائل أو أدير ظهري خوفاً وكبرياء.

بدأت في مشروع سيرة ذاتية، كتبت صفحات تغطي تجربتي الحياتية من سنة 1946 إلى سنة 1956، ثم اكتشفت ان الخيوط التي شكّلت وجدان الطفلة، وتلك التي نسجت تاريخ تلك الفترة أكثر تداخلاً وحبكة مما أستطيع كتابته، وجدتني أتعثر في كتابة العلاقة بين خاص وعام متشابكين متضافرين إلى حد يصعب معه معرفة أحدهما من الآخر. وخفت من السقوط في الخطابية أو الغنائية فتوقفت عجزاً وخوفاً. وقررت أنني بحاجة إلى «ورشة» أتدرب فيها وأتعلم. وكانت كتابة **الرحلة: أيام طالبة مصرية في أمريكا** هي الورشة التي أقبلت عليها واعية صفتها كورشة تأهيل.

كانت مادة **الرحلة** جزءاً من سيرتي الذاتية، وإن لم تكن تطرح أية صعوبات في فهمها والتعبير عنها. بدت الكتابة ممكنة، وكنت أرغب في تقديم شهادة على رحلتي الأمريكية تختلف وتتواصل مع مجموعة من النصوص التي كتبها أدباء مصريون ذهبوا إلى الغرب طلاباً للعلم، وسجلوا في الغالب الأعم انبهارهم بالأنوار الإمبريالية. كانت تجربتي امتداداً لتجاربهم وتختلف لأنني ذهبت بتشكك وخوف ومرارة من الآخر الإمبريالي، كنت أنتمي لجيل مختلف، ولي موقف إيديولوجي مغاير، ثم إنني امرأة: كانت العين التي تري، والوعي الذي يصنّف مفردات التجربة وينتظمها يفرضان ضرورات تخصهما.

كانت **الرحلة** هي أول نص طويل أكمله، كنت أكتب يومياً بين صفحتين وخمس صفحات، يستغرقني العمل من التاسعة صباحاً حتى الثانية ظهراً. تعلمت

في هذه الورشة اليومية إنجاز مشروع ممتد، اكتسبت «النفس الطويل»، إن جاز التعبير. تعلمت كيف انتقل من الانهماك في تقديم مشهد بتفاصيله إلى الإطار الكلي الذي ينتظم المشاهد ويربطها بعضها ببعض. تعلمت النقلات الزمنية التي تجعل من مشهد يدوم دقائق يستغرق صفحات، وواقع يدوم سنوات يكتب في سطور معدودة. واجتهدت عبر إعادة ما أكتبه- مرات عديدة تصل إلى العشر أحياناً - في إيجاد علاقة معقولة بين الاقتصاد والتكثيف والعمق من ناحية، وصفاء التوصيل من ناحية أخرى. ثم إنني انتبهت، وأنا أكتب **الرحلة**، للمرة الأولى على ما أظن، إلى القيمة العظيمة للتشبيه كأداة بلاغية.

أعتقد أن كتابة **الرحلة** أكسبتني ثقة في النفس وخففت من وطأة السؤال: «هل أصلح للكتابة؟» باختصار اكتسبت شيئاً من التصالح مع نفسي ككاتبة ممكنة، كان في ذلك نهاية عام 1981.

بعد حوالي ثلاثة أشهر بدأت في كتابة نص روائي طويل هو الذي نشر بعد ذلك بعنوان **حجر دافئ** (بفتح الحاء والجيم). لم يكن مشروعي الواعي هو الكتابة عن شخصيات أساساً بل عن حقبة ومكان، كان مشروعي هو مصر السبعينيات: التقاط شيء من ملامح المكان في حقبة زمانية معينة (أنتبه الآن إلى أن التاريخ بمعنى تسجيل الواقع التاريخي كان دائماً هاجساً يشغلني)، وبسبب طبيعة المشروع جاء الأسلوب وصفياً، ملجَّماً في الغالب، محايداً في الظاهر، بعيداً كل البعد عن التعبير «الإنشائي».

حَجَر دافئ هي أول تجربة روائية لي. كانت **الرحلة** نصاً سردياً طويلاً، ولكنها كانت إنتاجاً لتجربة عشتها ولشخوص عرفتهم، تدخلت طبعاً في ترتيب المادة والتعليق عليها ضمنا أو صراحة، ولكني لم ابتدع أي واقعة أو شخصية مما ورد فيها، أما في **حجر دافئ** فكانت المرة الأولى التي أنتج فيها عالماً بسماته المكانية والزمنية وأسكنه شخصيات تحمل ملامحه وتتحرك في إطاره، لم يكن ذلك سهلاً، بل كان محفوفاً بالمخاطر والعثرات التي لم أوفَّق في كثير من الأحيان- على ما أظن- في تجاوزها.

في عام 1976 كانت قد ألحت عليَّ تجربة روائية كتبت بعض مشاهد منها، ثم تصادف أن قرأت نصاً روائياً عظيماً لأحد كتاب أمريكا اللاتينية فما كان مني إلا أن مزقت الصفحات التي كتبتها. الغريب أنني بعد تسع سنوات من ذلك التاريخ،

وتحديدا في مايو 1985، عندما انتهيت من كتابة الفصل الأخير من **حجر دافئ** وجدت المشهد الأول من مشاهد تلك الرواية التي كنت مزقتها ينبعث أمامي كاملاً وبحذافيره: الشخصيات نفسها، الأسماء نفسها، الحوار بعينه. أعترف أنني فرحت، ورحت أكرر لنفسي «لعلي كاتبة في نهاية الأمر.. فلا شيء يلح هكذا إلا كان أصيلاً...»

هكذا بدأت في كتابة رواية **خديجة وسوسن** واستغرقني إنجازها ثلاثة أعوام إذ لم يكن متاحاً لي أن أكتب إلا في العطلة الصيفية، وإن حاولت في أثناء العام الدراسي لم تأت محاولتي إلا بالتوتر والاكتئاب لأن طبيعة عملي الجامعي تستهلك جزءاً كبيراً من طاقتي الذهنية والبدنية.

أحتاج، لكتابة نص طويل، مساحة من الوقت المتاح، كما أحتاج الشعور بأن المساحة مفتوحة أمامي لن يقطعها طارئ. لم أقدر حتى الآن على اقتطاع نصف يوم من هنا، وربع يوم من هناك، لكتابة رواية، أما بالنسبة للقصة القصيرة فالأمر يختلف: تنبت الفكرة أو الصورة في رأسي هكذا فجأة، أو أرى مشهداً في الحياة يقول اكتبيني، وفي الحالتين لا يتطلب نقل ذلك على الورق وقتاً طويلاً، قد يكون يوماً أو عدة أيام.

خديجة وسوسن، رواية من قسمين، القسم الأول ترويه الأم، خديجة، والقسم الثاني ترويه سوسن، الابنة. كتبت الجزء الخاص بخديجة في سهولة ويسر استغربتهما، وكنت أحياناً أكتب عشر صفحات في الجلسة الصباحية الواحدة، ولم أقم بتعديلات تذكر فيما كتبت، أما الجزء الخاص بسوسن فقد كانت كتابته على العكس من ذلك إذ أعدت كتابة فصول كاملة منه ثلاث مرات في عامين متتاليين. كانت تجربة سوسن، كما أراها، هي تجربة جيل من الفتيات، أصغر مني ببضع سنوات، عايشته عن قرب في الجامعة في السبعينيات. لم تكن التجربة تجربتي، وإن كان التماس قائماً إلى حد التماثل أحياناً، والألم حاضراً إلى حد إرباك الكتابة والزج بها إلى سكك العاطفية حيناً، والإشفاق على الذات حيناً، والصوت المنفعل المدافع حيناً: أكتب ثم أتوقف وأُعدِّل وأحذف، ثم أقرأ ما كتبت فأجده رديئاً فأضعه جانباً وأبدأ من جديد. وأخيراً كتبت سوسن، ولكن الحق أيضاً أنني لم أكتبها لأن إحاطتي بتجربة شخصيات عديدة يمثلها هذا النموذج الإنساني بقيت أعمق وأثرى مما قدمته على الورق، وفي ظني أن الألم، وقدر منه ضروري، لا

شك، في الكتابة، إن زاد وفاض أربك النص وخرّب فيه، ولأنني أردت أن أَحْكُم الألم وجدت نفسي أعيد ما أكتب مرة تلو المرة، وجاءت شخصية سوسن، رغم ذلك، اختزالاً لواقعٍ أغنى.

سراج وهي آخر ما أنجزت من نصوص (كتبتها في شهري يوليه وأغسطس 1989) تدور أحداثها في نهاية القرن التاسع عشر. والنص الذي أكتبه حالياً يحكي عن شخصيات عاشت في أواخر القرن الخامس عشر والقرن السادس عشر، لماذا العودة للتاريخ؟ سؤال طرحته على نفسي ولم أجد له إجابة صريحة. هل أحتمي بالتاريخ، على ما فيه من ألم، من واقع تستريح النفس منه، ولا تملك التعامل الهادئ معه؟ هل أبحث فيه عن سند، عن فهم، عن إجابات؟ هل هو هروب أو مواجهة؟

كثيراً ما أتمنى التفرغ للكتابة، وكثيراً ما أفكر في ترك عملي بالجامعة، ولكن لا أجرؤ فأبدو لنفسي كامرأة ترهقها حياتها الزوجية وأولادها العشرة وتراودها كل يوم فكرة تركهم والذهاب، ولا تملك، ليس فقط لأنهم يشكِّلون ثوابت حياتها، ولكن أيضاً لأنها تحتاجهم وتحبهم. أضِجّ بالجامعة، وأحياناً أكرهها، ولكني أنتمي إليها، فمن سنوات عمري الست والأربعين قضيت فيها تسعاً وعشرين سنة أعلِّم فيها وأتعلم.

والجامعة نظام صارم يحكمك أكثر مما تتحكم فيه. تعد للماجستير والدكتوراه، ثم تعد بحثاً، يعقبه بحث، يليه بحث تنجزه أو تشرف عليه وتساعد صاحبه على إنجازه، وتجربة كفكاوية تتكرر مع مطلع الصيف كل عام حيث يتعين عليك أن تصحح مئات من كراسات الإجابة تضم آلاف الصفحات التي تعكس في الغالب خيبة نظام تعليمي، وعجزك الفردي مهما بلغت من اجتهاد أو عطاء عن مواجهة هذا النظام.

ولكن الجامعة، رغم ذلك، تمنحني ما لا أستبدل به شيئاً، تمنحني قاعة الدرس ولحظات مدهشة يمتد فيها جسر التواصل بين الطلاب وبيني، وفي اللقاء تأنس الروح، وتطلق نوارسها تعلن لقاء اليابسة بالماء، أعلّمهم شيئاً وأتعلم منهم أشياء. . . فمن اليابسة ومن الماء؟!

ثم إن الجامعة تمنحني زهو الأم يوم عرس البنت أو الولد، يوم يناقش رسالة الماجستير أو الدكتوراه التي تقدم بها وأشرفت عليها. أرى الولد متألقاً بعلمه

فتستطيل قامتي كأنني جدة تستقبل ولادة الحفيد، ويغمرها الفرح وهي ترى الحياة تتجلّى.

هذا تعطيه الجامعة، أعترف، ولكنها تجور على الكتابة، وتقتطع من حقها بقسوة لا ترحم. أعيش بين الكتابة والجامعة ممزقة كزوج الاثنتين.

قاعة الدرس، وإنجاز طالبة متميزة علّمتها في البدء ثم نمت وفاتتني وتجاوزت تبدد وحشة الواقع، ولكن الكتابة تبدد الوحشة أكثر.

الكتابة بالنسبة لي علاقة بأمور ثلاثة: علاقة بالواقع المحيط، وعلاقة باللغة ومن ورائها التراث الثقافي والأدبي المتجسدين فيها ومن خلالها، وعلاقة بحرفة الكتابة والخبرات المكتسبة في الورشة اليومية.

العلاقة الأولى تبدأ بالذات والمفردات التي تخصها وتعطيها ملامحها المميزة، بالنسبة لي هي: نهر ونخلة، وقبر لملك قديم ينشر حلم الخلود ويطوي أعمار آلاف المسخّرين لبنائه، وجامعة - مسجد، وأزقة تتفرع من حوله وتلتقي بمقابر يسكنها بشر، وعصفور ميت، وعصا، ورجل أحبه، وطفل تكوَّن في البدء بأحشائي، وصوت امرأة تغني، ووردة. أتحدث عن القاهرة التي ولدت فيها ومصر التي أنا منها، أتحدث عن نفسي فأستغرب أنني أتحدث أيضاً عن تاريخ وجغرافيا. أقول هذه مفردات عمري، ثم أقول ليست مفردات عمري سوى باب يفتح على زمان ومكان.

العلاقة الثانية علاقتي باللغة العربية التي أرى فيها وطناً يمتد من قرآن العرب إلى نداء البائع المتجول، ومن النشيد الوطني على لسان الأطفال في صباح المدرسة إلى حديث السياسي الأفّاق. أرى في العربية وطناً مترامياً، واضحاً وغامضاً، أليفاً ومدهشاً، وفي بعض الأحيان مربكاً، أعرفه ولا أحيط به، أسكنه وأعرف أيضاً أنه يسكنني وأنني في كل قول وفعل أحمل خاتمه وعلامته. إن العربية أداتي، ولكن الصحيح أيضاً، أنني أداة من أدواتها، هي كتابي الذي تضم صفحاته إرثي وحكاياتي مع الزمان، وطموحي أن أضيف سطراً جديداً إلى سطوره.

وإن كانت العلاقة باللغة، ومن ورائها الثقافة واللغة القوميتان، علاقة موروثة ومكتسبة في آن واحد، فالعلاقة بحرفة الكتابة (مع افتراض وجود الموهبة) سعي

حثيث، واجتهاد وتعرّف، وتتبع ومراقبة واكتشاف وتحصيل، هي في رأيي اكتساب صرف.

وفي ورشة الكتابة أرى نفسي تلميذة ينهكها ويجهدها حل المعادلات، ثم يملؤها زهو أهوج ساعة الوصول إلى حلول، تتوارى الصغيرة خلف امرأة تملؤها الثقة والفرح والاعتداد. ولكن اللحظة لا تدوم، تعود التلميذة تقضم أظافرها أمام معادلة جديدة أو أمام السؤال: «هل أفلحت؟»

أنتبه إلى أنني، في اجتهادي لتوضيح ما أظنه متطلبات الكتابة، قدمت العلاقة بالواقع وبحرفة الكتابة وكأنها ثلاثة أمور منفصلة وهي ليست كذلك إذ تتداخل وتتشابك لأن إنتاج الواقع كتابة يتم باللغة فهي وعاؤه وأداته، وليست الحرفة مهارة معلّقة في الهواء قائمة بذاتها، ولكنها أدوات يُكْتشف نفعُها في ورشة التعامل مع مادة بعينها قوامها الواقع واللغة معاً، ثم إنها أداة لضبط المؤشر على الموجة الصحيحة التي تسمح بانتقال الرسالة بلا تشويش.

ثم تبقى الكتابة بعد ذلك حالة خاصة في كل مرة، مشروعاً إلى حد ما، قائماً بذاته، له دوافعه وملابساته ومقاصده.

قلت إني أحب الكتابة لأني أحبها، وأيضاً لأن الموت قريب. قلت إن الواقع يشعرني بالوحشة، وإن الصمت يزيد وحشتي، والبوح يفتح بابي فأذهب إلى الآخرين أو يأتون إليّ. وألمحت أنني أكتب لأنني منحازة (أعي العنصر الإيديولوجي فيما أكتب، وأعتقد أنه دائماً هناك، في أية كتابة) ولكن لو سألتموني الآن هل تكتبين لكسب الآخرين إلى رؤيتك؟ سأجيب بلا تردد: ليس هذا سوى جزء من دوافعي، أكتب لأنني أحب الكتابة، وأحب الكتابة لأن الحياة تستوقفني، تدهشني، تشغلني، تستوعبني، تربكني، وتخيفني، وأنا مولعة بها.

ترى ما اسم الكروان بالإنجليزية ؟(*)

أبدأ بالحديث عن صبية كنتها، دخلت قسماً للغة الإنجليزية من بوابة جامعة القاهرة. لكي تفعل كان عليها أن تعبر النهر وفلاحة مختار ومسلّة حجرية، نصب شهداء تأبّدت في حجارته رجفة روحهم وهي تطالب. «إغلقي الباب»، كان الأستاذ في قاعة الدرس يحاضر باللغة الإنجليزية فتسري بيننا أطياف وخيالات ونتف من حياة تسكن كلمات عن زمان غير الزمان، ومكان ليس هو المكان. «إغلقي الباب»، ووراء الباب شمس تقدح، ونخيل مديد، وبرج ساعة رنين دقاتها يُلَوِّن الفضاء، وفلاحة ناهضة من حجر دافئ بأعمار أجيال خاب سعيها أو أصاب، وكروان نسمعه ساعة يميل قرص الشمس إلى غروب: «تُرى ما اسم الكروان بالإنجليزية؟» لم نكن أطفالا فلم يجرؤ أي منا على قول ذلك الذي قاله نقوليوس الصغير لأستاذه، في كريت البعيدة، يوم سمع عصفورا يغرِّد خارج قاعة الدرس: «أرجوك يا سيدي، أسكت (قليلاً) دعنا نسمع العصفور».

كان للأطياف سحر البيان، وكانت الشمس ندَّاهة تسحب الصَبِيَّة إلي مسارب تفتح على مسارب كحكايات شهرزاد: ألف ليلة وليلة، ألف نهار ونهار من تاريخ مصر وثقافتها، صندوق للعجب. تنقسم الطريق أمام الصَبِيَّة سكتين، تسلكهما فيتوزع العمر القصير بين إتقان لغة على طريقة دارس الخريطة يتقن تفاصيلها وتضاريسها خطوطاً على ورق، وعشق لغة انفلتت من معطف الأجداد تدفئ القلب فيسكنها وتصير له مستقراً.

(*) نص الكلمة التي ألقيتها في ندوة الأدب المقارن، قسم اللغة الإنجليزية كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1993.

أتحدث عن ذلك التوزع بين ثقافتين، والإسراء إلى قبلتين، وأتحدث أيضاً عن الانقسام بين قاعة درس تختزل وحياة خارج قاعة الدرس تمور، ثم أتدارك وأقول: «هل حقا كان الباب مغلقاً تماماً؟» أو «هل كان مغلقاً في أي وقت؟» كيف إذن نفسر وجود عديدين معلومين من خريجي هذا القسم تحديداً أسهموا بفعلهم وإنتاجهم الثقافي في حياة البلاد، من لويس عوض إلى تلك الروائية الطالعة باقتدار، أقصد أهداف سويف، أسماء متعددة نقشت، أو تنقش وما تزال، علامتها الفريدة في الزمان. لم يكن الباب إذن مغلقاً تماماً، فهل أقول إنه كان مواربا يسمح بأن يخرج البعض الأكثر عناداً وتميزاً، بحذر وخفة، ليعقدوا الصلة بين قاعة الدرس ودرس البلاد؟ صحيح، ولكن الصحيح أيضاً أن جموع الطلاب منذ زمن، كما الآن، كانوا يجلسون كشخوص كهف أفلاطون الأسطوري وقد ولّوا للباب والشمس من ورائه ظهورهم، وراحوا يتابعون باهتمام، ينقص أو يزيد، الخيالات أمامهم على الحائط.

ثم يزيد الأمر تعقيداً في واقع متعثر يطلب مهارة الترجمان فيأتي الطلاب، سوى قلة، يقصدون إجازة في اللسان التجاري الطليق، ما دام السوق يحتاجهم تروساً لغوية في بنوكه وفنادقه وشركاته السياحية. صارت الكثرة لا تبغي أطيافاً ولا سحر بيان. الأطياف: الشعراء، الروائيون، القصاصون، المسرحيّون؛ قطيفة نسجهم، حضور شخوصهم، موسيقى شعرهم، سفر وجودهم، سر الرحلة والراحل، قدس الوصول، من يطلبها؟ تبقى الأطياف في قاعة الدرس مهمّشة تعيش وحشة الزائد عن الحاجة، وبؤس غير المرغوب فيه.

وبين باب مغلق وباب مفتوح على واقع بابليّ السمات، تعيش أقسامنا أزمتها، أزمة وجود وهوية وسؤال عن خصوصية الدور المنوط بها.

ولا تنفصل هذه الأزمة عن أزمة أكبر تلّم بالوجود الثقافي للبلاد حيث التعثر غالب، والانقسام قائم بين أصولية وتَفَرْنُج. أصولية تجتث الجذور سوى جذر، وتهيل التراب على ألف نبع ورافد من صلب تراثنا الثقافي ورصيدنا المتراكم مع كل يوم جديد من المعارف والخبرات، وتَفَرْنُج يدّعي الحداثة، قِبلَته وجه أمريكا وجناحا نسرها الذي يحمي ويضم، تَفَرْنُج يقطع الجذور كلها فيصدق عليه الحديث النبوي الشريف عن المنبت الذي لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى، يستبدل بعناصر ثقافته ثقافة استهلاكية ومحاكاة قرود وببغاوات، لا يغنيها تقافزها النشط

وألوان ريشها الزاهية عن هويتها الضائعة شيئاً. ويبدو في المشهد المرتبك الراهن وكأن الخيار بين قطيعة معرفية وقطيعة أخرى معرفية، في أولهما انكفاء على الذات تتنكر لخباياها الثمينة وللعالم الواسع من حولها، وفي ثانيهما نفي قاطع للذات وإنكار لمنابع وجودها الحيّ. وبين الخيارين مساحة تخلط الحابل بالنابل منتجة مسوخاً ثقافية عجيبة.

الحديث عن الأدب المقارن فرع من أصل حديث عن التفاعل الثقافي، ودرس تاريخنا الفرعوني والقبطي والإسلامي والمعاصر في هذا المجال عميق ووافر، فقد جادت ثقافتنا بسخاء فذ، وأخذت كأخذ الكريم، بلا حرج. وحين حكم الأخذ والعطاء قانون الجسد العفي واحتياجاته استطالت ثقافتنا كما استطالت ثقافة الآخر. إن التفاعل شرط حياة الثقافات ونموها في الزمان، ولكن شتان ما بين الجسد العفي يأخذ حاجته محكوماً بشروطه، والجسد الواهن متشيئاً يُملى عليه فيزيد وهناً على وهن، يتداعى، تنقسم الذات على الذات والوافد على الموروث، وتجربة الحاضر المعاش على خبرة الماضي المتراكم. يحدق الوجه في المرآة فيرى نفسه غير نفسه، يتعرف عليها ولا يتعرف.

وهل يعقل ألا تتعرف مصر على نفسها وقد وهبها الزمان ما وهب، وأورثها الأسلاف ما أورثوا، وتحددت ملامحها كما الخريطة منذ ما لا يحصى من سنين؟! كيف لمصر وهي أم الدنيا وواسطة العقد بين البلاد أن تتوه عن نفسها وتتعثر إلى الحد الذي يراودها بعض نفسها أن تقطع جذورها؟!

أذكر الآن كلمات كزانتزاكيس في سيرته الذاتية حين يقول: إن في طواف اليوناني ببلاده رحلة منهكة معذِّبة، إذ ترافقه فيها أصوات أسلافه غاضبة تنادي، والصوت، يقول كزانتزاكيس، هو الجزء الوحيد من الجسد الذي لا يتحلل ولا يفنى. تثير الرحلة السؤال: كيف لليوناني ان يواصل تراثه دون مسخه أو الإساءة إليه؟ كيف له ان يكون امتداداً للكفاح الإنساني لأجيال بلا حصر شكلت بنجاحاتها والفشل الأرض التي ولد عليها ونشأ فيها؟ إن كل يوناني، يقول كزانتزاكيس، «يحمل على عاتقه واجب مواصلة أسطورة اليونان الأبدية».

ولكل بطبيعة الحال يونانه، ومصر التي نحن منها تحمل في كل ركن وزاوية أثراً من آثار الأسلاف تشهد على كفاحهم لترسيخ معنى للوجود وقيمة. ومن كل ركن وزاوية أسمع الصوت ينادي، به رجفة حزن وعتب، فهو مخذول ومغبون

ويناديي. فكيف لنا أن نُطَيِّب خاطر الأسلاف، ونبدد بعض حزنهم، وننصف صوتهم فينا إلا بمواصلة بناء الحياة بما يليق بهم وبنا.

ليست الثقافة حجراً كريماً في باطن الأرض مكنوناً نستخرجه لنعرضه في غبطة في المتحف الوطني. ليست قلادة ثمينة نتزين بها. ليست معبداً قديماً نطلق البخور في ردهاته، ونسجن الروح فيه. الثقافة نسغ تواصل واستمرارية، في كل لحظة في الزمان يدخل الجديد على القديم، لا ينفيه، ولا ينتفي به أو فيه. لا يرضى الأسلاف صون تراثهم إلا بمواصلته والإضافة إليه فيُصان.

والجامعة، ما الجامعة سوى علاقة قديم بجديد، وأليف بغريب، وساحة تجمع المعلوم في لحظة من الزمان لتحاوره وتتجاوز فتكون قوساً يطلق نبله إلى المستقبل. هكذا كانت في المنشأ والمبتدى وهكذا تبقى وتكون.

وهذه الجامعة، جامعة القاهرة المُزَنَّرة بتاريخ مصر وثقافتها، جارة منف ونيل مصر وأهرامها، أنشأها الرواد بقروش الأهالي وحلمهم الكبير، وأرادوا لها أن تكون سنداً في مشروع تحرّر البلاد ونهضتها. هذه هي جامعة القاهرة تدخلها من باب مختار الذي أسكن حجارته حلم التواصل فأطلق من رسوخ الجرانيت القديم رؤية تعقد الصلة بين ماضٍ فرعوني وحاضر تَجَسَّد امرأةً فلاحةً تنتج بصفتيها غد البلاد بشراً وزرعاً.

أقول في هذه الجامعة، ومنها، نحلم بتفاعل ثقافي يليق بنا وبحكاياتنا مع الزمان. نرتحل شمالاً أو جنوباً، نرتحل شرقاً أو غرباً، نأخذ بلا حرج، وننمو بلا حرج، ما دام للمرتحل عنوانه في الزمان والمكان، بيته المكين، مزج فذ بين عمارة فراعنة بنّائين وعمارة عرب أطلقوا روحهم في القباب والأقواس والعقود، بيت مكين عامر بستانه بورد الزمان، وخمائل الرؤيا، وريحان الشك أو اليقين.

ولأننا على مشارف القرن الواحد والعشرين فلقد رأينا وعرفنا كوكبنا الأرضي كرة صغيرة سابحة في الفلك تأخذ القلب كصغير يطلب الاحتضان. كلنا، في مشارق الأرض ومغاربها، في الشمال والجنوب، كلنا معاً نواجه مصيرنا المشترك في هذا البيت الأرضي. نعيش معاً متداخلين متقاربين، ولكني إذ أقول ذلك لا أدنو من قريب أو بعيد من ذلك المفهوم الذي صاغه برجنسكي ذات يوم عن قرية عالمية واحدة تنتفي الحدود فيها والفروق الثقافية، وتسقط فكرة الأوطان والقوميات، وقد شكلت ممارسات أهلها معرفة تتدفق من القمر الصناعي وبنك

المعلومات والحاسب الإلكتروني. لا أتحدث عن مركز وهوامش في إمبريالية ثقافية تبتلع الأوطان والثقافات، بل أتحدث على عكس ذلك عن تعاشيق ثقافات تمتد كالفسيفساء بامتداد الأوطان. لكل لسانه وثقافته وهي لونه المحدد وإن جاء حصيلة لتراكب ألوان عديدة وتفاعلات ممتدة.

سأرسم مساحتي من الكرة بلون آخذه من موروث أجدادي، وحصيلة قلبي الذي عاش زمانه فسمع ورأى وأحس وعرف الخيبة والفرح، وأمزجه بشيء من ماء النيل الذي هو نهر كباقي الأنهار، صحيح، والذي يملك الروح، مع ذلك، بحكاية فريدة تخصه وحده. تتجاور الألوان، تتعاشق، ولكن لا لون فيها يجور على سواه يشوِّهه.

وهذا القسم، قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة، يُعَمِّرُهُ طلاب وأساتذة لسانهم عربي، وثقافتهم مزج فريد من عناصر فرعونية وقبطية وإسلامية وحديثة، هو قسم في بلد يعذِّبه التخلف والفقر تماماً كما يعذبه حلم التحرر والنهوض. وإذ يعي القسم هويته هذه يفتح أبوابه، يشرعها على مصراعيها بين الأطياف وشمس البلاد.

ومن موقعنا في الزمان والمكان، بملامحنا المقيمة في الزمان والمكان، نمد أيدينا من موقع الند دائماً لتتشابك ونحتضن تلك الكرة الصغيرة الغالية.

جدتي وأمي والكتابة[*]

I

بعض موروثي العائلي: وثيقة عقد زواج بحجم الكف، صفراء متآكلة الأطراف، عنوانها المطبوع مؤطر بزخرف من الخطوط، وتحته مباشرة، بين قوسين (ثمنها غرش(هكذا) واحد). الورقة مكتوبة في يوم الخميس الموافق 14 محرم سنة 1314 (لا إشارة للتقويم الميلادي). ووثيقة أخرى، مطابقة للأولى في الحجم والشكل والعنوان، كتبت يوم الثلاثاء الموافق 26 شهر صفر الخير سنة 1317، ترد في سطرها الأخير عبارة «تحريراً في تاريخه أعلاه الموافق 4 يوليو سنة 1899».

في الورقة الأولى تسجيل لعقد زواج جدتي فاطمة أبو صالح بجدي محمد عاشور «على صداق قدره ثلاثة آلاف غرش (هكذا) صاغ»، أما العقد الثاني فيسجل زواج أختها حنيفة أبو صالح بشقيق زوجها، خليل عاشور على صداق مماثل. وفي الحالتين يشير العقد إلى قبض وكيل العروس لألفي قرش (أي عشرين جنيهاً) مقدم الصداق، والباقي مؤجل «بذمة الزوج يحل بأقرب الأجلين».

عندما صدر كتاب **تحرير المرأة** (1899) لقاسم أمين كانت جدتي فاطمة، أكبر البنتين، في السادسة عشرة أو ربما السابعة عشرة، لها طفل تجاوز العامين. وكانت أختها حنيفة تدخل بيت الزوجية لتقيم معها وقد تزوجتا شقيقين.

ولدت جدتي بعد عامين أو ثلاثة من قرار الخديوي إسماعيل بإلغاء تجارة

(*) نص الشهادة التي قدمتها في ندوة «مائة عام على تحرير المرأة»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، أكتوبر 1999.

الرقيق في مصر. كانت محظوظة ليس بسبب ذلك القرار، بل لأنها كأمها وجدتها من قبلها لم تولد في بلاد الشركس، ولا في بلاد السود ما وراء حدود مصر الجنوبية. لم يخطفها أحد في طفولتها، لم ينتزعها من أهلها شخص غامض لم تعد تذكر ملامحه. لم تتناقلها أيادي النخاسين أو السادة. ولدت جدتي في بيت أسرة من شرق الدلتا مستقرة في هامشها الريفي، ميسورة الحال نسبياً، فرجالها يعملون في تجارة الأقمشة، وانتقلت للإقامة مع زوجها حيث عاشت في بيت لا يعرف الجواري ولا الخدم ولا، على غير المعتاد، تعدد الزوجات، ولكنه يعرف بحسم ووضوح تقسيم العمل ومترتباته في الحَيِّز الاجتماعي: يذهب الرجال إلى أشغالهم، يجتمعون في المسجد والمضافات، ويحملون لذويهم الكسوة والزاد. والنساء لا يغادرن البيت أبداً، يقمن بكافة شؤونه، ويلدن بشكل دوري أطفالاً يموت أكثرهم. (في صباي كنت أسأل جدتي عن عدد الأطفال الذين أنجبتهم. تشيح الجدة بيدها، تتمتم، لا تجيب).

لم تذهب جدتي إلى المدرسة. لم تذهب عمتي إلى المدرسة. أبي وأعمامي درسوا في كتّاب البلدة، ثم في مدارسها، بعدها انتقل أبي وأخيه الأصغر إلى القاهرة في العشرينيات للدراسة الثانوية. أقاما معاً، ومعاً شاهدا جنازة سعد زغلول، ثم التحقا بالجامعة.

لم تخرج جدتي من البلدة سوى مرتين في حياتها، المرة الأولى في زمن ما بين الحربين، حين ذهبت للحج برفقة زوجها براً إلى السويس ثم بحراً إلى الحجاز، والمرة الثانية في نهاية الأربعينيات حين انتقلت إلى القاهرة لتقيم مع أبنائها بعد وفاة زوجها.

شاركتُ جدتي حجرة نوم واحدة منذ طفولتي إلى أن غادرتُ بيت أبي وأنا في الرابعة والعشرين من عمري. أذكرها دائما في الهامش، هامش يضيق كلما تقدمت بها الشيخوخة. أعاملها بالتهذيب الواجب، ولكني لا أتواصل معها. هل كنت أخشى حياة الهامش إلى هذا الحد. لا أدري. أريد الهرب، أرجُح الآن، الهرب بعيداً إلى فضاء أعي أنه مهدد بالزوال؟

لا أذكر أن جدتي أشارت طوال عمرنا المشترك إلى أحداث عامة سوى حدثين. «هوجة عرابي» وقد ولدت في أثنائها؛ ووفاة سعد زغلول، وهنا قالت إن

الحزن عم البلاد، وإن الرجال صبغوا الطرابيش باللون الأسود، ولم أسمع بذلك من سواها، ولا وجدت إشارة تعزّزه في أي كتاب من كتب التاريخ. هل حدث ذلك في بلدتنا تحديداً، أم كان خيال الجدة يجسد واقع المحبة بما يراه لائقاً؟ كانت إذن تعرف سعداً، وإن لم تسمع بصديقه الذي باغته بالموت أثناء قطيعة بينهما. عندما وصله خبر وفاة قاسم أمين كتب سعد في مذكراته: «إن هذا من لطف الله، لأنه لو حل به الموت والصداقة في قوتها- لفاضت روحي معه».

بعضٌ آخر من موروثي العائلي: الطبعة الأولى من كتاب **المرأة الجديدة**. غلاف يصعب الآن تحديد لونه الأصلي فلم يبق منه سوى خضرة فاهية رمادية تضرب إلى صفرة تزيد عند الحواف.

المرأة الجديدة

تأليف

قاسم أمين

المستشار بمحكمة الاستئناف الأهلية

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

مطبعة المعارف بأول شارع الفجالة بمصر

سنة 1901

الصفحة الأولى من الكتاب مطابقة لصفحة العنوان مع استبدال 1900 بالتاريخ المدون في صفحة الغلاف. بعدهما صفحة الإهداء:

إلى صديقي سعد زغلول

فيك وجدت قلباً يحب وعقلاً يفتكر وإرادة تعمل،

أنت الذي مثلت إلي المودة في أكمل أشكالها. فأدركت أن الحياة ليست كلها شقاء وأن فيها ساعات حلوة لمن يعرف قيمتها.

من هذا أمكنني أن أحكم أن هذه المودة تمنح ساعات أحلى إذا كانت بين الرجل وزوجته،

ذلك هو سر السعادة الذي رفعت صوتي لأعلنه لأبناء وطني رجالاً ونساء.

قاسم أمين

15 أغسطس 1900

وعلى صفحة الغلاف الأخيرة رسم لامرأة مجنحة، في مئزر روماني، مائلة بجذعها يميناً بين اندفاع وتحليق، ترفع يسراها بشعلة تضيء لطفل مستقر تحت جناحها الأيمن. الطفل أبيض عار وله جناحان أقرب شكلاً إلى كيوبيد، يمسك بكتاب مفتوح يكاد يماثله حجماً. خلفية المرأة والطفل نصف دائرة على صفحتها هلال منمنم ونجوم، وإلى أقصى اليسار كرة أرضية ومحبرة وصفحة بيضاء، مقابلها، ناحية اليمين، قدم المرأة وصفحات مخطوطة يعلوها عصفور ساكن. والمرأة والطفل وقوس القبة السماوية، بأرضها ونجومها وأوراقها، تستند إلى كعب كتاب يشكِّل غلافه النصف الأسفل من الرسم. وبعرض هذا الغلاف سطور يعلن فيها الناشر عن نفسه:

مطبعة المعارف بأول شارع الفجالة بمصر

تطبع ما يطلب منها من الكتب والإعلانات وأوراق الزيارة وغيرها باللغات العربية والإفرنجية على اختلافها مع الإتقان والسرعة والتساهل في الأجرة إلى آخر ما يمكن فمن شاء طبع شيء من ذلك فليخاطب صاحب المطبعة.

نجيب متري

توفي قاسم أمين عام 1908، نفس السنة التي ولد أبي فيها. وأرجِّح أن أبي اشترى هذه النسخة من الطبعة الأولى للكتاب، في العشرينيات حين جاء إلى القاهرة للدراسة الثانوية. كانت الأفكار الجديدة تجد طريقها إلى عقل الفتى الريفي. وعندما أقدم على الزواج، بعد تخرجه من كلية الحقوق وعمله بالمحاماة، اختار بمقاييس زمانه «امرأة جديدة». لم تكن أميّة كأمه وأخته وبنات عمه، بل «بنت مدارس» قطعت مراحلها التعليمية إلى أن حصلت على الشهادة التوجيهية عام 1938. ولكن «المرأة الجديدة» بتعريف قاسم أمين وتعريف أبي لاحقاً – وتأكيد الرسمة على غلاف الكتاب– تتعلم لتسعد زوجها وتحسن تنشئة صغارها. لم

يسمح أبي ولا جدي بالتحاق أمي بالجامعة- وكانت ترغب في ذلك- ولا بالعمل- لم تقل أبداً أنها فكرت في ذلك.

قلت كانت جدتي محظوظة لم تعرف فاقة الكادحين ولا مهانة الجواري. كذلك أمي كانت محظوظة بما أتيح لها من يسر العيش والتعليم. ولكن دائماً هناك الأكثر حظاً: كن قليلات، وسيعات الخطو استوسعن الزمان فوسِع.

الطريق من جدتي إلى أمي ومنهما إليَّ طريق طويلة متشابكة متشعبة وصعبة قطعتها ملايين النساء والرجال أيضاً، وأنا جنيت الثمار إلى حد بعيد. كان من الميسور لي أن أذهب إلى المدرسة. لم يستهجن أحد ذلك ولم يمنعه. التحقت بالجامعة، بدا أبي موزعاً بذلك الشأن ثم تركني أذهب. جدتي لأمي استهجنت قيامي بالعمل بعد تخرجي، وإن لم يتعد الأمر تعليقات عابرة. اختيار الزوج كان أكثر تعقيداً له مترتباته القاسية. ورغم ذلك أعترف أن العقود الفاصلة بين صدور **تحرير المرأة** (1899) وخروجي إلى العمل (1967) وفرت لي، بجهد لا يذكر من جانبي- الأساس لحياة أشكُلها بالاختيار الحر فأطلب المزيد وأمضي إليه، وبقدر ما أمضي يتعين عليَّ المناطحة وتخطّي العقبات.

أتوقف: في الصورة خلل، توحي على غير الحقيقة بمسار خطّي متنام.

ماذا عن سعاد؟ ما موقعها من هذا الكلام؟ سعاد تأتي لمساعدتي في شؤون البيت مرتين أسبوعياً، إنها في الخامسة والثلاثين أو ربما أكبر قليلا، ولها ابنة في العشرين. سألتني ما هذا المؤتمر الذي تذهبين إليه؟ قلت إنه عن المرأة. ماذا تقولون فيه؟ أخبرتها. قلت إنه بمناسبة مرور مائة عام على صدور كتاب لشخص اسمه قاسم أمين دعا إلى تعليم المرأة وإعطائها بعض الحقوق. لم تسمع سعاد من قبل بقاسم أمين، ولم تذهب إلى المدرسة، رغم أنها تصغرني بما يقرب من عشرين عاما، كان يمكن أن تكون ابنتي. وفي التسعينيات من هذا القرن، وليس القرن الماضي، فقدت سعاد ابنها لقصور في الرعاية الصحية. وليست سعاد بالحالة الفريدة.

II

أقتبس من آخر كتاب لي حيث أسجل جزءاً من تجربتي:

المشهد الأول: ديسمبر 1977 تعيَّن عليَّ الحصول على إقامة لإبني ولم يكن

تجاوز شهره السادس. وكان زوجي وهو فلسطيني قد رُحّل من مصر أثناء زيارة السادات لإسرائيل.

ميدان التحرير. مبنى المجمّع. امرأة في الثلاثين تصعد السلم وسط جمهرة الصاعدين والهابطين. تقف في صف طويل. تقترب تدريجياً من القضبان الحديدية للشباك. تمد يدها للموظفة بجوازي سفر (. . .) ونسخة مصوّرة من جواز سفر ثالث. تعيد الموظفة الأوراق والجوازين للمرأة. عليها أن تكتب، فضلا عن طلب الإقامة، طلباً آخر. «في المكتب رقم كذا» قالت الموظفة. (. . .) «المطلوب؟» «كتابة إقرار بكفالة الطفل والتعهد بإعالته. لا بد من كتابة إقرار». المرأة لا ترى الورقة. المرأة لا تتعرف على الحروف. المرأة تخطئ في هجاء الكلمات. تمزق الورقة. تبدأ من جديد. تخطئ في كتابة اسمها. ورقة جديدة. تخطئ في كتابة التاريخ. تعيد الطلب للمرة الرابعة. أخيراً كتبت الإقرار. ختمه الموظف. مكتب ثالث. (. . .)

- تاريخ الوصول إلى مصر؟
- وصول من؟
- وصول ابنك
- عمره ستة أشهر. ولد في مصر ولم يغادرها.
- تاريخ آخر وصول لوالده؟

يبحث في الأوراق المصورة.

- وجدته (. . .)
- ولكن ابني مولود بعد هذا التاريخ (. . .)!
- لا يهم! (**أطياف**، ص 1999)

المشهد الثاني، ديسمبر1995: التحق ابني بجامعة القاهرة. نحن في مكتب شؤون الطلاب في الكلية التي التحق بها:

إدارة شؤون الطلاب. قامت الموظفة المحجبة من وراء مكتبها. أخرجت عدداً من الملفات. استلّت منها واحداً. ملف ابني تميم.

- وافد؟
- أمه مصرية

- أرامل والاّ مطلقات؟

كررت بصوت أحدّ:

- أرامل والاّ مطلّقات؟

- مش فاهمة

صرخت فيَّ

- سيادتك أرملة؟

- لا

- مطلّقة؟

- لا

- يبقى الولد وافد، أجنبي. مالهاش معنى الأم المصرية. (أطياف، ص 143)

يلتحق ابني بالجامعة المصرية عام 1995 كطالب أجنبي وقد مضى عليَّ ثمانية وعشرون عاماً - صارت الآن اثنين وثلاثين- أدرِّس في هذه الجامعة. علّمت الآلاف من طلابها ومن بين أعضاء هيئات تدريسها العشرات ممن أشرفت على رسائلهم لنيل الماجستير والدكتوراه وقيّمت أبحاثهم المقدمة للترقي لدرجة الأستاذية.

مفارقة مدهشة ومُرّة: يستطيع الرجل المصري أن يمنح زوجته حق الإقامة بعد أيام من عقد الزواج، ثم يمنحها جواز سفر مصري بعد عامين. أما المرأة المصرية فلا تستطيع أن تمنح زوجها سوى إقامة تمدد سنوياً، إن لم يكن هناك ما يمنع. ولا تستطيع أن تعطي أبناءها لا جواز سفر، ولا إقامة دائمة، ولا حق التعليم المتاح للمصريين، ولا حق العمل: **إنهم أجانب**. ورغم أن دستور البلاد ينص على أن المواطنين متساوون في الحقوق والواجبات إلا أن قوانين هذه البلاد نفسها تأخذ مني كامرأة عاملة كافة الضرائب والمستحقات، لا تسمح إلا بأن أقدم كافة واجبات المواطن أما فيما يخصني من حقوق - حتى على الورق- فمواطنتي ناقصة ومنقوصة لسبب مدهش: أنني امرأة!

لا يهوّن عليَّ سوى أمر واحد هو أن المواطنة المنقوصة تجمعني بملايين غيري، نساء ورجالاً أيضاً فلست في نهاية المطاف سوى ابنة من بنات العالم

الثالث حيث قوانين الطوارئ، والأذى عند إعلان الاختلاف في أمر جذري إلى آخر ما تعرفونه وأعرفه.

III

والكتابة، ماذا عن الكتابة؟

أعترف أنني مسكونة بالحكاية، بالتاريخ والجغرافيا. لن يتسع المجال للخوض في شجون الأمر فهي مشتبكة متداخلة لا تخل بعض مساحاتها من عتمة وكثافة. لنأخذ مثلا هذه الفاطمة التي بدأتُ بالحديث عنها.

فاطمة بنت محمد أبو صالح تستخدم التقويم القبطي، تألف شهوره أكثر من سواه، وأيضاً تنتظر هلال رمضان على مدار العام. لم يكن شهراً رمضانُ جدتي، كان حبيباً تتحمم له قبل اللقاء، تتطيب، ترتدي الجديد من ثيابها، وفي الفراق تودّعه بالبكاء وبـ: «يا مِن دَرَى أشوفك تاني والاّ لأ!»

جدتي فاطمة بنت محمد أبو صالح (1888-1974) تتكحّل في سبت النور، تبتهج لسقوط المطر في الغُطاس، وفي عيد الفصح، في الليل، تضع تحت وسادتها بصلاً أخضر وتنام. وتبكر صباحاً لدفع أي منا إلى حمل البصل ليلقي به في النيل. ابنة أصيلة لثقافة تدخل عناصر جديدها على قديمها ولا تُسقط سوى أقل القليل.

أمي ميّة بنت عبد الوهاب عزام: ستلتحق بمدرسة حلوان الثانوية، وتخرج مع زميلاتها من طالبات المدرسة في مظاهرة احتجاج ضد الاحتلال البريطاني. تحب الشعر العربي القديم. تنظم بعض القصائد، أسمعها تترنم بها غناء في طفولتي. تتعلم الرسم في مدرسة العائلة المقدسة على يد الراهبات الإيطاليات، يوجهنها فترسم مشاهد فينيسية لقصور في ضوء القمر مشرفة على قنوات ماء تسبح فيها مراكب، ومشاهد استشراقية تصور بدوياً يقيم الصلاة في الصحراء على مقربة من جمل. تحلم بالالتحاق بالجامعة ولكنها تتزوج. تنقطع عن الرسم سنين، وفي شيخوختها تعود إليه. لحفيدها، ابني وابن الفلسطيني، ترسم لوحة على الزجاج تصور فيها حنظلة ناجي العلي على خلفية قبة الصخرة وأبيات لمحمود درويش تقول:

خسرت حلماً جميلاً، خسرت لسع الزنابق

وكان ليلي طويلاً على سياج الحدائق
وما خسرت السبيلا، وما خسرت السبيلا.

تتكاثر الصور. تتداخل. تختلط العناصر، تلتبس. هي شبكة إذن: آبار ماء متقاربة يفضي بعضها إلى بعض. جدتي وأمي وأنا وسعاد، لكل منا حكاية، ولامرأة العامرية في العراق حكاية (فقدت كل صغارها في الملجأ فوهبت عمرها لإرشاد الزائرين للمكان، وشرح تفاصيل ما جرى لمن كانوا فيه)؛ ولفاطمة من إقليم التفاح في الجنوب اللبناني حكاية (خرجت بعد سنوات في سجون إسرائيل، لتعمِّر بيتاً في عنقون، قريتها، وتقطِّر الورد (فعلاً وليس مجازاً فصناعة المازهر أداتها لكسب العيش)؛ ولامرأة من فلسطين تشتبك مع الجندي الإسرائيلي على خلفية الجرّافة ونسف البيت حكاية.

تشاغلني الحكايات. وبين الحكايات شبكة رحم وتاريخ، والتاريخ شَرَك، طريق ذات أخاديد، قد لا تستجمع لي دائماً، وإن كانت لا تخفى عليّ.

لكلٍ غرناطتُه(*)

«إنه التاريخ، فالأمر دائماً يتعلق بالتاريخ؛ وغرناطة ما الذي تعنيه لشاتوبريان؟ ما الذي تعنيه لي؟»

يطرح أراغون السؤال فيجيب: «لكل غرناطته»، وغرناطة **مجنون إلسا Le Fou d'Elsa** (1963) تتصدرها شخصية المجنون، شاعر يعيش زمن السقوط ويموت فيه: «وحيداً وعارياً تماماً بلا ضرورة.» والشاعر عاشق لامرأة سوف تولد بعد أربعمائة عام، وهو بعشقه يتجاوز السقوط إلى حلم الاكتمال: «فالمرأة وليس الملوك، هي مستقبل الإنسان.»

يوظف أراغون غرناطة والمجنون وحشداً من الشخصيات والمواقف لخلق زمان مزدوج يتيح لنا معايشة الحاضر والماضي ومخاوف الحقبتين، فتتداخل غرناطة 1492 بغرناطة لوركا والحرب الأهلية الأسبانية بباريس الاحتلال النازي. ويستحضر مجنون إلسا قيس بن الملّوح وليلاه، وجامي وملحمة عشقه، وأراغون نفسه يتغنى بقصائد حبه لإلسا. تتداخل الأزمان والأماكن لتلتقي جهراً في زمن غرناطة. أما الجزائر التي أراد أراغون أن يكون نصه فعل تضامن معها في معركتها من أجل التحرير، فتبقى طيفاً صامتاً يحومِ حول النص، ويسري فيه.

وجاء نص أراغون نصا ملحميا يمتزج فيه النثر بالشعر، والأسطورة بوقائع التاريخ، والسرد بالغناء، والقوالب الصارمة القديمة بكتابة تجريبية منفلتة، شكل جديد فضفاض يحمل حصيلة العمر من المعارف والمشاعر ويفتح باب المغامرة

(*) نص المحاضرة التي قدمتها في غرناطة ومدريد في أكتوبر عام 2000 بمناسبة ظهور الترجمة الأسبانية للجزء الأول من **ثلاثية غرناطة**. وهذه المحاضرة نص معدّل ومطور لأصل محاضرة ألقيتها في المجلس البريطاني في القاهرة عام 1994 وفي معرض كتاب الشارقة عام 1995.

واسعاً أمام شاعر في السبعين من عمره. غرناطة لوي أراغون نسيج مضفور من فكر الشاعر وتجربته الوجدانية وموروثه الثقافي الأوروبي وما انتخبه من تاريخ المسلمين وثقافتهم وأدبهم تأكيداً لقيمتهم في لحظة مواجهة.

قبل أراغون بقرن ونصف كتب شاتوبريان آخر بني سرّاج **Le Dernier d'Aben Serraj** (1826) وهي قصة رومانسية تحكي عشق نبيل من نبلاء غرناطة لفتاة أسبانية لا ينالها حتى الموت. يتطلع ذلك الرومانسي الأصيل الذي يتحدث دائماً عن نفسه إلى غرناطة فلا يرى فيها إلا مرآة روحه، غربته ومنفاه (وهو النبيل الفرنسي المغضوب عليه من سلطات الثورة الفرنسية)، وحبه المستحيل لمدام دو نواي، ناتالي الجميلة. يطلق شاتوبريان في نصه كل عناصر المزاج الرومانسي العفيّ آنذاك، : وحشة الروح المنفردة، حزن الاقتلاع، الحرمان في العشق، والحنين. وعلى خلفية قصور الحمراء، أطلال ذهب ساكنوها، ، تتجسد الحسرة مرتين، حسرة العاشق الذي لا ينال، وحسرة الوارث المحروم من إرث أجداده.

وفي مقابل نصين أوروبيين اخترتهما من بين نصوص عديدة، لا جزافاً بل تمييزاً وتفضيلاً، أتوقف وقفة سريعة مماثلة أمام نصين لكاتبين عربيين أولهما رواية **ليون الإفريقي** (1986) للكاتب اللبناني أمين معلوف، وثانيهما قصيدة «أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي» للشاعر الفلسطيني محمود درويش (1992). يختار أمين معلوف شخصية تاريخية هي حسن الوزان الذي ولد في غرناطة، وشهد سقوطها في طفولته ثم هاجر مع أهله إلى فاس حيث تعلم وبرز في علمه فأوكلت إليه سفارات مكنته من التنقل بين البلدان. ولقد سجل الوزان مشاهداته في كتاب موسوعي في الجغرافيا لم يصلنا منه إلا جزء أعاد الوزان كتابته باللغة الإيطالية عام 1526 في روما. وكان الوزان الذي وقع أسيراً قد أصبح مملوكاً للبابا ليون العاشر وعُمِّد باسم جديد هو يوحنا ليون، وهكذا حمل كتابه **وصف أفريقيا** اسم ليون الإفريقي Leo Africanus.

وجد أمين معلوف في شخصية الوزّان وحياته وكتابه مادة يحتاجها وتناسبه إذ تتيح له التعبير عن تجربته ككاتب لبناني يقيم في الغربة ويكتب بلغة غير لغته. إنها تجربة المغترب المتعدد الثقافات واللغات والذي يبتعد كلما شاء إلى ما وراء جميع الأوطان والتخوم والمعتقدات ومن هنا تتعدد الأماكن والتواريخ وتتقاطع الأصوات وتتعاكس في رحلة «ابن السبيل» المرتحل دوماً في قافلة صارت هي الوطن وإن لم

تنف الجذور ووعي الوطن الذي كان.

وفي مزجه الدال بين الجغرافيا والتاريخ يقسم أمين معلوف روايته إلى أربعة كتب يحمل كل منها اسم مكان: كتاب غرناطة، كتاب فاس، كتاب القاهرة ثم كتاب روما. وترتبط فصول كل كتاب بأزمنة بعينها تحددها أعوام ترد في عنوان كل فصل: عام السقوط، عام الرحيل، عام السلطان التركي المعظّم، عام ملك فرنسا. . . إلخ.

يصدِّر أمين معلوف روايته بعبارة مقتبسة من الشاعر الإيرلندي ويليام باتلر ييتس William Butler Yeats تقول: «ولا ترتب مع ذلك أن ليون الرحالة كان أيضاً أنا»؛ ليست مشاهد سقوط غرناطة في الفصول الأولى من الرواية هي فقط ما يشف التجربة اللبنانية والحرب الأهلية والسقوط بل تشفّها رحلة الوزّان كلها. وتبقى بيروت وما جرى في لبنان وتجربة المنفيين من أهله أطيافاً محوّمة حول النص تدخله حينا ثم تخرج إلى هوامشه حينا، وتظل حاضرة في الحالتين تمنحه جزءاً لا يستهان به من معناه.

أما محمود درويش فلم تكن غرناطة ولا الموضوع الأندلسي ومجاز الأندلس كفردوس مفقود بعيدة عن شعره في أي وقت، كانت تطل عابرة في بعض القصائد أو تشكل الدلالة الأساس في بعضها الآخر. وأحدث ما كتبه محمود درويش في هذا الموضوع هو قصيدة «أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي»، نص غنائي يطلق التعبير عن الذات في علاقتها بالمكان. ينسج درويش نصه من خيوط الاقتلاع والفقد والحنين:

في المساء الأخير على هذه الأرض نقطع أيامنا
عن شجيراتنا، ونعد الضلوع التي سوف نحملها معنا
والضلوع التي سوف نتركها هاهنا. . . في المساء الأخير
لا نودع شيئا.

يكتب درويش في غرناطة فلسطين وتاريخاً وجدانياً لأبناء زمانه، تاريخ غربة وانكسار وخوف. إنها «زفرة العربي الأخيرة» وقد تكّسر الزمان من حوله شظايا. وبين وعي فلسطين ووعي غرناطة تتخلق القصيدة مبنى ومعنى محكومة بجدل مركب بين نقائض تتحد: موضوع الموت وتفاصيل الحياة، المرآة المهشمة

والصوت المدافع عن صورتنا في المرايا، ألق الوجود في المكان والبكاء على الغياب في المكان. وتنتهي القصيدة بصوت الكمنجات: «تبكي مع العرب الخارجين من الأندلس... تبكي مع الغجر الذاهبين إلى الأندلس». في «أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي» تعبير حداثي عن غربة إنسان معاصر، وكتابة مجددة لقصيدة الفقد والبكاء على الأطلال.

تتعدد النصوص، والأصل غرناطة. يمسك الكاتب بالقلم لكي يكتبها فتطل عليه من حكايتها حكايته، ويرى في نقش صورتها صورة زمانه، ومنها صورته.

تتوجب الآن الإجابة على السؤال: ما الذي تعنيه غرناطة بالنسبة لي؟

لم تكن غرناطة في البال فلم أستخدمها من قبل صورة ولا مجازاً في كتابة أو كلام، حفظت شعراً أندلسياً في الصغر وتعاملت مع نتف من الحكاية في درس الأدب العربي فما استوقفني في القليل الذي عرفته شيء. وبدا لي التغني بالمجد القديم أو البكاء على الفردوس المفقود ممجوجاً.

لم تشغلني الأندلس التي بدت نائية وغائمة. وحين كتبت عنها لم تكن الكتابة اختياراً مسبقاً ولا تحقيقاً لحلم أو لولع بالموضوع ولا تحايلاً أو تقنعاً ولكن حدث ذات مساء أن أتتني صورة المرأة العارية التي بدأت بها بعد ذلك السطور الأولى من الرواية.

(وهنا أتوقف لأشير أن النص الإبداعي لا يأتي اختياراً بل يمليه مركب من العناصر قد لا يحيط بها الكاتب تماماً، ففي النص علاقة الكاتب بالوجود، بصفائها وتشعثها، بعمقها أو ضحالتها، بهواجسها الأكثر إلحاحاً، بتناقضاتها وتشابكاتها وتقاطعاتها. والمعرفة شرط من شروط الكتابة، مجمل الخبرات المتراكمة، معرفة يحصلها الكاتب قصداً من أجل نص بعينه. فالكتابة في تقديري فعل معلّق بين التلقائية والقَصْدية، غير الموعي به والموعي به تماماً، اللعب والضرورة، بساطة التعبير ومشقة البناء، ما يهبط على الكاتب في ومضة إلهاماً وما يحيره ويضنيه ويبحث له عن حل كأنه تلميذ يشقيه حل مسألة في الحساب.)

أعود إلى السياق، ولسؤال كيف بدأت رواية **غرناطة** ولماذا غرناطة تحديداً؟

أشرت إلى أنني رأيت صورة المرأة العارية التي تبدأ الرواية بها ذات مساء شتائي وأنا أتابع على شاشة التلفزيون قصف الطائرات لبغداد. الأرجح أن المشهد

فتح باباً للذاكرة فالتقت بالمشهد مشاهد مثيلة: قصف الطائرات الإسرائيلية لسيناء عام 1956 و1967، قصف لبنان عام 1978 و1982، والقصف المتصل للمخيمات الفلسطينية ومدن وقرى الجنوب اللبناني. في ذلك المساء، وأنا أتابع أخبار قصف العراق، رأيت المرأة العارية تقترب وكأنني أبو جعفر الورّاق في الرواية يشاهد في عريها موته. استبد بي الخوف وأنا أسأل: هل هو الموت الوشيك؟ وإن كان فأي علاقة أديرها الآن مع موتي؟ ومع السؤال داهمتني غرناطة فبدأت أقرأ.

أعتقد أن رواية غرناطة ولدت في تلك اللحظة، لم أنتبه أن بداخلي رواية ولكن سؤال النهايات كان حاضراً وملحاً يمليه العجز والخوف ووعي تاريخ مهدد. وفي تقديري أن كتابة غرناطة بأجزائها الثلاثة: **غرناطة ومريمة والرحيل** كانت ضرباً من ضروب الدفاع عن النفس الذي تلجأ إليه المخلوقات بشكل غريزي حين يداهمها الخطر. الكتابة هنا بدأت احتياجاً نفسياً صرفاً، لا التزاما بدور ولا طموحا لإنجاز مشروع ثقافي يعتمد على إعادة إنتاج مرحلة من مراحل التاريخ العربي في شكل روائي.

هنا لا بد أن أتوقف لأوضح أنني نتاج لمد التحرر الوطني في الخمسينات والستينات حيث تشكل وجداني وتكونت القناعات الأولى لصبية سوف تصبح لاحقا جزءاً من الحركة اليسارية العربية. بدت قوات التحالف بأساطيلها الجوية والبحرية وعتادها الإلكتروني موجهة ليس فقط إلى النظام الحاكم في العراق الذي لم أقبله أو أتحمس له يوماً، بل موجهة لمشروعنا التحرري برمته تفرض علينا نظامها العالمي الجديد بقوة طائرات الشبح، والقنابل الذكية، وفضائياتها التي تنقل لنا قنواتها الحرب كأنها لعبة بصرية مثيرة (قال أحد مذيعي «السي إن إن» تعليقاً على مشهد بغداد تحت القصف في فجر السابع عشر من يناير عام 1991 إن المشهد يبدو رائعا كشجرة عيد ميلاد مزينة ومضيئة!)

قرأت لأجل القراءة وليس الكتابة، كنت أبحث عن شيء لا أعرف بالتحديد ماهيته. كأني راغبة في الفهم أو كأنني أتشاغل عن همي بحكاية هم قديم يجاوب ما في القلب وإن خفف عنه بإلهائه قليلاً عن ذلك الذي ما عاد يطيقه.

قرأت كتبا في التاريخ فإذا بمساحات غائبة مغلقة تنفتح أمامي من حياة الموريسكيين: عرب مهزومون صاروا أقلية عرقية وثقافية بعد أن دُفع بهم إلى قاع السلم الاقتصادي والاجتماعي فعاشوا مغتربين في أرضهم يواجهون زمانهم برفع

السلاح حيناً وبالتقّية حيناً، بالغضب حيناً وبالمراوغة والممالأة حيناً. كان أجدادهم قد استبقوا النهاية فأعلنوها نقشاً على الجدران: «لا غالب إلا الله» ولكنهم، رغم ذلك، ظلوا يغالبون زمانهم ويقاومون.

وكلما قرأت أكثر تشكلت أمام عيني ملامح تاريخ مقموع، مُسقط في الغالب الأعم من الكتابات العربية، لماذا؟ تساءلت ومازلت، ففي الفترة تاريخ مواز، في عناصره من أسئلة الحاضر أكثر من سؤال: سؤال الانكسارات والنهايات، وسؤال الهوية والعلاقة بالآخر، وسؤال التهميش وقمع الحريات والحق في الاختلاف (كان من بين ما قرأت كتابات لي Lea عن محاكم التفتيش في أسبانيا ومنها الكتاب الذي خصصه للموريسكيين. كذلك قرأت الترجمة الإنجليزية «للماليوس ماليفيكاروم» **The Malleus Maleficarum** أو **مطرقة الساحرة** الذي كتبه هاينريش كرامر وجيمس سبرينغر بتكليف من البابا إنوسنت الثامن ليصبح دليلاً ودستوراً لمحاكم التفتيش.) ولما استشعرت الحاجة إلى الكتابة وجدت أنني أبدأ بصورة المرأة العارية التي جاءتني قبل ذلك بشهور. ولكن الحكاية التي كنت أكتبها لم تكن حكايتي- هكذا ظننت- بل حكاية الموريسكيين. لم أقصد إسقاطا من أي نوع بل إن الإسقاط بدا لي بذاءة منفرة. لم يكن شاغلي الكبراء أو الأمراء والبارز من الشخصيات التي سجل التاريخ حكايتها بل شغلني «العاديون» من البشر: رجال ونساء ورّاقون ونساجون ومعالجون بالأعشاب وعاملون في الحمامات والأسواق وإنتاج الأطفال في البيوت، بشر لم يتخذوا قرارات بحرب أو سلام وإن وقعت عليهم مقصلة زمانهم في الحرب والسلام. انهمكت في كتابة إنتاجهم لحياتهم اليومية، التفاصيل الصغيرة لعلاقتهم بالمكان والزمان وبعضهم البعض وعلاقتهم بالسماء (سماء تهتز فوق رؤوسهم مع اهتزاز الأرض تحت أقدامهم، فيرفعونها من جديد). واحتلت المرأة في أدوارها المعتادة وأدوار غير مألوفة مكاناً متصدراً في النص. باختصار سعيت إلى قلب الهامش إلى متن ودفع المتن المتسلط إلى الزاوية، وحاولت استنقاذ حكاية بشر لم يلتفت لهم التاريخ العربي والكتابة الأدبية. وفي ذلك المسعى كنت أعبِّر عن نفسي وأكتب بعض حكايتها من موقعي كامرأة وكمواطنة عربية تعارض الثقافة المهيمنة وكواحدة من بنات العالم الثالث المهمّش والمقموع في المعادلة الكونية.

في كل نص قدر من التوثيق يتم بيسر وتلقائية أو يحتاج الجهد والاجتهاد.

أكتب عن القاهرة المعاصرة فيجد النص حاجاته من المعارف الضرورية بملامح المكان والزمان والبشر، هذه المعارف وثّقتها العينان والأذنان والعقل بالمشاهدة والقراءة وتراكم المتابعة والتحصيل. ولكن الكتابة عن حقبة سابقة ومكان لم يعش الإنسان فيه يستوجب جهداً آخر. عليه أن يتعرف على المرحلة التي يكتب عنها، حدودها، مفاصلها الزمنية، تفاصيل المكان وملامح وإيقاعات الحياة اليومية للجماعة البشرية التي تعمّره.

لم أكن أوثق لبحث في التاريخ الاجتماعي وإن اقتضى التوثيق جهداً قريباً من الباحث في هذا المجال. كنت أشرع في كتابة نص أعقد به الصلة بين الوجود ونفسي، صلة أرْبَكَتْها الأحداث إلى حد الفساد. كان التوثيق التاريخي أساسياً لأن مادة النص هي بعض تاريخ الأمة الذي لا أستسيغ العبث به أو فيه، وأيضا لأن النص الذي أكتبه لا يخرج عن سياق الرواية الواقعية. ولكن هذه المادة الوثائقية على ضرورتها لم تكن سوى أداة أوظفها في خدمة مشروعي الإبداعي: رؤيتي الكلية، مصائر الشخصيات المتخيلة، والدلالات التي أحملها للمواقف والتفاصيل لتكتسب قوة المجاز وكثافته التعبيرية.

ساعدني البحث التاريخي والمشاهدة بالعينين على التعرف على ملامح حياة جماعة بشرية عاشت قبل خمسمائة عام. (زرت الأندلس مرتين، المرة الأولى في صيف 1993 بعد كتابة مسودة **غرناطة** والمرة الثانية في أواخر ربيع عام 1995 بعد أن شرعت في كتابة الجزء الثاني: **مريمة**. كانت الزيارة الأولى «سياحية» أتاحت لي أن أرى المكان، أما الزيارة الثانية فقد أتاحت لي فضلاً عن ذلك جمع بعض المادة العلمية التي أحتاجها.) كانت هذه المعرفة ضرورية للمشروع. الإطار العام **لثلاثية غرناطة** تاريخ موثق، كذلك الأحداث المفصلية الواقعة بين عامي 1491 و1609: توقيع معاهدة تسليم مملكة غرناطة، تسليم الحمراء، حرق الكتب، ثورة البيازين الأولى والثانية، التشتيت الجماعي لأهالي غرناطة ثم الترحيل النهائي لعرب الأندلس. كانت الوقائع التاريخية هي العنصر الأول بين عناصر التوثيق التي وظفتها في نصي ولكنها لم تكن العنصر الوحيد إذ أضيف إليها التاريخ الاجتماعي والثقافي: ملامح الملبس والمأكل والمسكن والحمّام، الحكايات الشعبية والخرافات الدارجة، الفتوى الشرعية وعقد الزواج ووثيقة الصلح بين أسرتين متنازعتين... إلخ كلها دخلت في نسيج حياة متخيلة لشخصيات تفعل وتنفعل

بمنطق نص معلق بين تاريخ مهمّش أعيدُ تشكيله ورؤية امرأة تنتمي للنصف الثاني من القرن العشرين.

باختصار كتبت **غرناطة ومريمة والرحيل** وأنا أحدق في صورتي في الزمان يتهددها الموت، ولعل الانفعال الذي دفعني إلى الكتابة قريب إلى حد التطابق مع ما عبر عنه محمود درويش في «أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي» حين يقول:

أنهض من حلمي
خائفاً من غموض النهار على مرمر الدار، من
عتمة الشمس على الورد، من ماء نافورتي
خائفاً من حليب على شفة التين، من لغتي
خائفاً، من هدوء يُمشّط صفصافة خائفاً، خائفاً
من وضوح الزمان الكثيف، من حاضر
لم يعد حاضراً، خائفاً من مروري على عالم لم يعد
عالمي، أيها اليأس كن رحمة، أيها الموت
كن رحمة للغريب الذي يبصر الغيب أوضح من
واقع لم يعد واقعاً...

أتساءل الآن إن كان العرب يلجأون إلى غرناطة حين تلحّ عليهم حاجتهم للمراثي. أذكّركم أن هناك تراثاً من المراثي العربية يرتبط بفقد الأندلس وهو تراث يعود بنا إلى القرن الحادي عشر أسهم فيه المجهول من الشعراء والمعلوم منهم، وأقتطف من قصيدة ابن العسّال في رثاء طليطلة:

يأهل أندلس حثّوا مطيّكم، فما المقام بها إلا من الغلط
الثوب ينسل من أطرافه، وأرى ثوب الجزيرة منسولاً من الوسط
ونحن بين عدوٌ لا يفارقنا كيف الحياة مع الحياة في سقط

ورثاء أبي إسحق إبراهيم لمدينة بالينسية:

عاشت بساحتك الظبا يا دار، ومحا محاسنك البلى والنار
فإذا تردد في جنابك ناظر، طال اعتبار فيك واستعبار

أرض تقاذفت الخطوب بأهلها   وتمخضت بجنابها الأقدار
كتبت يد الحدثان في عرصاتها: «لا أنت أنت ولا الديار ديار

من هذه القصائد المبكرة إلى وقتنا الحالي تتصدر غرناطة/الأندلس كدال على الغربة والفقد. وبدرجات متفاوتة يتصدر أو يتوارى، وإن لا ينفي تواريه وجوده، وعي العبث واللاجدوى. وربما تختلف **ثلاثية غرناطة** عن ذلك الموروث الأدبي رغم ما فيها من مذاق المراثي لأنها لا تبكي فردوسا مفقودا، فلا حنين فيها ولا تغنّي بل انشغال بتقديم فعل المقاومة لجماعة بشرية، مقاومة جليلة وجميلة تركت علامتها الفارقة في الزمان. فالتاريخ صاحب حيلة ودهاء، له مساربه المراوغة ودياميسه الباطنية ومجاريه الجوفية، لا شيء يضيع، هكذا أعتقد. ولذلك أفهم الآن لماذا تنتهي روايتي بوصف قبر مريمة. أقتبس من الصفحات الأخيرة من الجزء الثالث والأخير من الرواية:

تمدد عليٌّ على رمال الشاطئ وأسند رأسه إلى صندوقه. غفا فرأى نفسه في المنام يهبط درجاً إلى باطن الأرض. يهبط ويهبط. كأن الأرض سبع طبقات كتلك التي في السماء. ثم وصل إلى كهف رحب يجري فيه جدول. هل كان كهفاً أم سرداباً، أم قصراً مطموراً أم روضة عجيبة؟ رافق مجرى الماء. كانت الجدران على الجانبين مزينة بنمنمات النقوش، تتكاثف عليها الزخارف والأشكال ورسم غصون وزهور. عرس من الألوان يحفُّه من الجانبين فيتوغل أكثر. يا الله من أين أتت كل هذه العصافير؟! كانت تندفع أمامه وتدفعه دفعاً إلى الأمام، تشدو وتغرد وتزقزق وتغرغر وتصفّر. ثم دخلت به إلى بهو عظيم كأنه قاعة مُلْك. هبت عليه رائحة الخُزامى. تطلّع إلى الجدران، كلها من الفسيفساء، رفع عينيه، سقف كأنه بستان. أجال النظر فرأى سريراً عالياً من رخام، اقترب منه. مريمة؟! كانت غافية على السرير، جسدها ساجٍ ووجهها مبتسم، على قمة رأسها عصفور الجنة، ولصق الأذنين على كل جانب حمامة، وعلى الصدر طير من طيور القطا يغرغر، وعند القدمين حَبّ تحوم حوله العصافير، تدنو لتلتقط الحب ثم ترفع رأسها وتثب وترفرف ثم تطير، بلابل وقبّرات وعنادل وحساسين وذوات أطواق وأيضاً كروان.

بعد سنوات من كتابة الرواية انتبهت إلى أن صورة هذا القبر الملون البهيج

جاءتني من مشاهدتي المتكررة لمقابر وادي الملوك في البر الغربي في الأقصر- طيبة القديمة- حيث الحياة محفوظة مكنونة في باطن الأرض، حياة في باطن الحياة. في نهاية الرواية لا يرحل علي، آخر سلالة أبي جعفر الوراق والذي استقر به المقام في إحدى قرى شرق الأندلس، إنه يتجه إلى الميناء للرحيل بعد صدور قرار ترحيل 1609، ولكنه لا يرحل بل يعطي ظهره للشاطئ ويعود ليبقى في أرضه. ألم تبقَ الأندلس في الأندلس؟! وهل غادرت غرناطة العرب غرناطتكم؟! ينتهي الجزء الثالث والأخير من الرواية بعبارة: «لا وحشة في قبر مريمة». ليست غرناطة حكاية موت واندثار، غرناطة حياة، بستان من المعاني المكنونة في باطن الأرض نذهب إليه عبر الحكاية. والمدهش أن الحكايات التي تنتهي، لا تنتهي ما دامت قابلة لأن تروى.

المحتويات

القسم الأول

القسم الثاني

القسم الثالث

رضوى عاشور

صيادو الذاكرة

يطمح هذا الكتاب إلى استعادة العلاقة الطيبة بين النقد وجمهور القراء، بعيداً عن الرطانة القائمة على اقتلاع نظريات من سياقها أو عرض مفاهيم نقدية والتعثر في توظيفها، وبعيداً أيضاً عن التبسيط المخلّ الذي يختزل الكتابة النقدية في العرض والتلخيص.

إنه محاولة للإسهام في السجال الدائر، ضمناً أو صراحة، حول دور النقد ووظيفته تقدّمها الكاتبة عبر قراءات لنصوص أدبية ونقدية من الأدب العربي والآداب الأجنبية.

كتاب ـ رحلة يأخذنا من **حي بن يقظان** لابن طفيل إلى **الثقافة والإمبريالية** لإدوارد سعيد مروراً بنصوص لنجيب محفوظ وإميل حبيبي وفؤاد حداد وأمل دنقل وشكسبير وكونراد وهيمنجواي ولوكاتش.. كتاب ـ رحلة نصاحب فيها قضايا المرأة ـ الكاتبة، وعلاقة النص بالتاريخ، والازدواج الثقافي وغيرها من القضايا. هي رحلة كشفية تضيء نصوصاً بقدر ما تضيء أسلوباً في تناول الأدب وأسئلة الثقافة.

المركز الثقافي العربي
ص ب ١١٣/٥١٥٨ بيروت- لبنان
ص.ب 4006 - الدار البيضاء-المغرب

